# Emanuela Ilie



# FANTASTIC ȘI ALTERITATE

JUNIMEA

Emanuela Ilie

# FANTASTIC ȘI ALTERITATE

Coperta: *Dedublarea,* **Ofelia Huţul**
Redactor de carte: **Julieta Carmen Pendefunda**



**Descrierea CIP a Bibliotecii Naţionale a României:**

**ILIE, EMANUELA**
**Fantastic şi alteritate**/ Emanuela Ilie, Iaşi Editura Junimea, 2013
ISBN 978-973-37-1675-4

821.135.1-09

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul
Uniunii Scriitorilor din România
Nr. RO44RNCB5101000001710001 BCR UNIREA

**Emanuela Ilie**

Lector univ. dr. la Catedra de Literatură română „G. Ibrăileanu", Facultatea de Litere a Univ. „Al.I. Cuza", Iaşi.
Redactor la revistele „Poezia", „Contact internaţional", „Zon@ literară", „Revista română". Colaborator, cu rubrici permanente, şi la „Convorbiri literare", „Cronica", „Epifania" ş.a. Coordonatorul colecţiei de poezie a editurii „Zon@ Publishers".
Peste 400 de studii, articole şi recenzii publicate în diferite reviste de cultură din ţară.

Volume publicate: *Didactica literaturii. Metode* (Pamfilius, Iaşi, 2006); *Elemente de didactica literaturii române* (Editura Universităţii „Al. I. Cuza", Iaşi, 2007); *Didactica literaturii române* (Polirom, Iaşi, 2008); *Hieroglifele poeţilor* (Timpul, Iaşi, 2008); *Basarab Nicolescu. Eseu monografic* (ediţia I – Timpul, Iaşi, 2008; ediţia a II-a – Curtea Veche Publishing, Bucureşti, 2009); *Dicţionarul critic al poeziei ieşene contemporane. Autori. Cărţi. Teme* (Editura Fundaţiei Culturale Poezia, Iaşi, 2011).
Mai multe premii pentru critică literară, între care: Premiul pentru debut la Salonul Internaţional de Carte Românească, Iaşi, 2008; Premiul pentru debut al revistei „Convorbiri literare", Iaşi, 2009; Premiul pentru critică al APLER, Câmpina, 2009; Premiul pentru critică literară al revistei şi al editurii „Contact Internaţional", Iaşi, 2011; Premiul pentru critică literară al Uniunii Scriitorilor din România, filiala Iaşi, 2012.

Membru al Uniunii Scriitorilor din România (din 2009), al Societăţii Culturale Junimea '90 (din 2009) şi al A.L.G.C.R. (din 2010).



*Ca întotdeauna,*
*pentru Ilinca, Matei şi Cristi*

# Cuprins

# Cuvânt înainte

La ora actuală, cum bine ştim, se mizează extrem de mult pe comunicarea spectrală, generată de proliferarea uluitoare a noilor media; la fel, se pune accent din ce în ce mai mult nu doar pe *anonimat* şi *anomie* (în sensul conferit termenilor de sociologii Jean Baudrillard şi Marc Guillaume într-o carte excelentă despre *Figurile alterităţii*), ci şi pe simularea apropierii. Simulare pentru că, în realitate, în această perioadă a plurilingvismului şi multiculturalităţii, comunicarea autentică, „relaţia ireductibilă" între mine şi altul – în termenii filosofului Emmanuel Lévinas, „relaţia faţă-către-faţă", singura formă de comunicare autentică, intermediată şi reductibilă la privire, deci la „epifania chipului ca chip"[1] – este din ce în ce mai deficitară. Dimpotrivă, ceea ce se acumulează, din ce în ce mai mult,

---

[1] În opinia lui Lévinas, esenţialul alterităţii este chiar prezenţa necondiţionată a unei interiorităţi ce mi se opune, ce mă poate privi în faţă. „A vorbi despre identitatea celuilalt ca despre unul care mă interesează înseamnă a face psihagogie; a vorbi în numele lui atunci când nu-l las să vorbească el însuşi înseamnă a face demagogie; a căuta să-l conving de generalitatea anumitor asumări, a-l orienta şi călăuzi pe celălalt înseamnă a-i fi demis autonomia şi a-i administra un tratament pedagogic". Acestea sunt false forme ale unei relaţionări sincere, oneste cu Celălalt. Doar „relaţia faţă-către-faţă este relaţia ireductibilă", deci cea adevărată, ne asigură filosoful francez, pe deplin convins că relaţia faţă-în-faţă este experienţa originară dată în însăşi expresia umană. (Emmanuel Lévinas, *Totalitate şi infinit. Eseu despre exterioritate*, Traducere, glosar şi bibliografie de Marius Lazurca, Postfaţă de Virgil Ciomoş, Editura Polirom, Iaşi, 1999);

certifică tocmai alienarea, înstrăinarea de figura Celuilalt. Noile coduri promovează şi uneori chiar impun anonimatul, efasarea markerilor identitari: „în acest spaţiu al comunicării mediatizate, există comunicare spectrală atunci când actorii comunicării pot să se dispenseze, mai mult sau mai puţin parţial, mai mult sau mai puţin provizoriu, de procedurile de control şi de identificare cerute de obicei”[2]. Eliziunea identităţii reale a Celuilalt înseamnă, concret, dezinteresul pentru mărcile sale identitare specifice, adică acceptarea, prin convenţie, a identităţii de împrumut a Celuilalt. În treacăt fie spus, psihologia şi sociologia, în general ştiinţele socioumane au conchis că *identificarea lui altul* înseamnă, în fond, conferirea unei identităţi precise acestui altul, adică înscrierea lui într-un ansamblu de „categorii de referenţi identitari”, dintre care cele mai importante ar fi următoarele: identitatea materială (caracteristicile fizice, morfologice etc., posesiunile), identitatea proprie (originile şi trecutul, situaţia actuală –nume, îndatoriri, sistemul de valori şi conduitele specifice, competenţele şi rezultatele deja obţinute), identitatea socială (imaginile identităţii date de alţii, apartenenţa la grupuri socio-profesionale, religioase etc., simboluri şi semne exterioare trimiţând la un loc în ierarhia socială).[3] Or, în cazul întâlnirilor spectrale cu Celălalt, oricare dintre aceşti referenţi identitari poate fi uşor transformat, deci mistificat. Avem de-a face, astfel, cu simulacrul identitar, fie el şi unul acceptat prin convenţie liber asumată sau chiar normă, de partenerii comunicării de acest tip. Interesant e faptul că rezultatul e un dublu paradox: dacă, în aparenţă, comunicarea între actorii dialogului spectral este facilitată, în realitate ea este îngreunată...

---

[2] Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterităţii,* Traducere de Ciprian Mihali, Editura Paralela 45, Piteşti, 2002, p. 18;

[3]Cf. Alex Muchielli, *L'identité*, Presses Universitaires de France, 1986, pp. 9-10;

În uvertura dialogului intitulat *Figuri ale alterităţii,* Marc Guillaume plasează, deloc întâmplător, o observaţie care, pentru nu puţini dintre sociologi, antropologi şi alţi specialişti din aria umanioarelor constituie, deja, un truism. Anume, că în ultimele decenii, tema alterităţii revine obsedant, mai ales în Europa occidentală, cu precădere ca o încercare de răspuns la ascensiunea curentelor xenofobe. Ea s-a materializat într-un număr impresionant de texte, unele dintre ele de un mare interes, care ilustrează necesitatea interpretării tentaţiei, uneori explicite, pe care o manifestă indivizi, grupuri sau chiar rase întregi, de a se opune radical existenţei unui ***altul*** diferit. Dintre acestea, Guillaume le aminteşte doar pe cele mai cunoscute: Julia Kristeva, *Ētrangers à nous-mêmes* (Fayard, 1988); Tzvetan Todorov, *Nous et les autres* (Seuils, 1988); Emmanuel Hirsh, *Racismes, l'autre et son visage* (Editura Du Cerf, 1988); Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre* (Seuil, 1990); M. Hannoun, *L'homme et l'espérance de l'homme, rapport sur le racisme en France et les discriminations en France* (La Documentation française, 1987); P. – Taguieff, *La Force du préjugé* (La Découverte, 1988). Adică lucrări consacrate, de regulă, unei viziuni care se pliază aproape exclusiv pe ideea unui altul *străin ca rasă,* imigrant sau marginal, deşi, sporadic, recunoaşte şi figuri ale alterităţii ce pot irumpe în chiar sânul aceleiaşi colectivităţi sociale – delicvenţe, toxicomanii, conflicte determinate de diferenţe de religie, vârstă sau sex etc.[4] Tot de o „alteritate absolută" ar ţine, conform unor antropologi sau sociologi contemporani, formele de

[4] Simptomatic, un număr relativ recent din „Secolul XXI", intitulat promiţător chiar *Alteritate*, alocă mai mult de o jumătate din spaţiul tipografic unor studii de caz ca particularizează, de pildă, ideea de român(esc) ori rwandez prin ochii călătorilor străini, de rrom sau maghiar în România şi de franco-american în Noua Anglie, în fine, de *shoah* din perspectiva dialogului interconfesional. Aşadar, tot alteritatea etnică, înglobând-o şi pe cea lingvistică, religioasă, culturală ş.a.m.d. suscită cele mai vii discuţii în rândul specialiştilor.

violenţă pură de tipul terorismului sau cele care marchează apogeul dezvoltării noastre tehnice, precum maşinile inteligente şi autonome ori himerele genetice. Un exemplu semnificativ este chiar felul în care tratează Jean Baudrillard şi Marc Guillaume problema alterităţii, altfel spus, inventarul pe care îl putem deduce din sumarul cărţii lor dialogate: „Spectralitatea ca eliziune a altului" (alteritatea spectrală); „Altul, în altă parte" (alteritatea exotică); „Călătoria siderală" (alteritatea prin călătorie); „Prostia artificială şi inteligenţa altului" (alteritatea ca inteligenţă artificială); „Facticitate şi seducţie" şi „Chirurgia estetică a alterităţii" (alteritatea ca seducţie, inclusiv sexuală).[5]

Desigur, le putem adăuga nenumărate alte figuri ale alterităţii. Iar bibliografia temelor subsumate acestui concept nu ne sprijină prea mult dacă intenţionăm să operăm cu distincţii precise şi bine justificate conceptual[6]. Mai mult ne-ar ajuta să recunoaştem un fapt evident: *câţi autori, atâtea concepţii despre alteritate* şi, de ce nu, *atâtea alterităţi*. În cele mai variate domenii, de la ştiinţele socio-umane la cele economice, se mizează, din ce în ce mai mult chiar, pe o utilizare – frecvent bombastică – a conceptului. Totul înseamnă, pentru utilizatori dintre cei mai diferiţi, *un conflict între identitate şi alteritate*: când se problematizează chestiuni vizând specificitatea unei naţiuni, a unei clase sociale sau colectivităţi de orice fel – religioase, familiale, profesionale etc. – termenul intervine imediat,

---

[5] Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *op. cit.* ;

[6] Există, şi la noi, o serie de studii substanţiale de imagologie (în care pretextul este, de regulă, alteritatea etnică), de la *Tentaţia Orientului. Studiu de imagologie* (Piteşti, 1998) de Daniel Vighi, *„Noi" şi germanii „noştri"* (Bucureşti, 1998) de Dumitru Hâncu sau *Noi despre ceilalţi. Fals tratat de imagologie* (Iaşi, 1999) de Dan Horia Mazilu până la *România şi imaginile ei în literatura de călătorie britanică. Un spaţiu de frontieră culturală* (Cluj, 2003) de Carmen Andraş sau foarte recentul *Orientul Europei romantice: Alteritatea ca exotism în poezia engleză, franceză şi română* (Bucureşti, 2013) de Cătălin Ghiţă.

pentru a justifica, prin diferenţierea de alţii, particularităţile identitare ale grupului respectiv.

Resimţind nevoia unei clarificări terminologice, am căutat posibile răspunsuri tot în aria umanioarelor. Şi mai exact, în filosofie şi psihanaliză, căci tot acestor domenii le datorăm, ca şi în alte cazuri, conştientizarea existenţei şi perceperii acestui concept, funcţional şi în literatură. Pseudosinteza privitoare la istoricul, teoriile şi definiţiile date, în timp, alterităţii, care deschide volumul de faţă, e realizată, fireşte, din perspectiva unui literat – ce-i drept, unul captivat de discursul filosofic şi de absconsa lui finalitate. Ceea ce îi va justifica, sper, cititorului (obligatoriu răbdător şi sagace!) al primelor subcapitole atât lacunele, cât şi subiectivitatea inerentă unei astfel de întreprinderi cât se poate de riscante. La finele căreia autoarea a ales, în orice caz, că continue prin explorarea unui singur segment, cel primar şi, poate, cel mai important, al înţelesului termenului, deopotrivă seducător şi terifiant, de alteritate. Căci alteritatea înseamnă, *primo* şi, în fond, *stricto sensu*, un *alter ego*, un *altul identic* cu sine. Aşadar, nu figurile în care, de-a lungul evoluţiei ontologice, se identifică pe rând alteritatea (mamă, tată, prieten, confident, bărbatul sau femeia iubită etc.). Ci o copie fidelă, din punct de vedere fizic, cel puţin, a subiectului/ eului cunoscător, un dublu sau un alter perfect al acestuia. Cum şi unde apare acesta? Care sunt circumstanţele psihologice ale apariţiei dublului? Care sunt funcţiile reprezentărilor speculare, considerate prin prisma raportării la original? Cum se explică emergenţa fără precedent a figurilor alterităţii în literatura fantastică? Altfel spus: de ce alteritatea interioară, reprezentată de toate posibilele ipostazieri ale dublului, se dezvoltă mai ales pe terenul fantasticului? În sfârşit, care este raportul dintre fantastic şi alteritate, aceste necesităţi conjugate ale fiinţei? Iată doar câteva dintre interogaţiile la care încearcă să răspundă paginile de faţă...

# Preliminarii. Alteritatea ca problemă a ştiinţelor socio-umane

Într-un sens larg, putem atribui alterităţii semnificaţia de complementar necesar al oricărui termen; în definitiv, Michel Tournier are dreptate când consideră că, în oglinda gândirii, totul se reflectă, mai precis, totul îşi reflectă o pereche necesară, una pe care omul s-a obişnuit să o perceapă ca fiind nici mai mult, nici mai puţin decât alteritatea ei complementară:

> „la pensée fonctionne à l'aide d'un nombre fini de concepts-clés, lesquels peuvent être énumérés et élucidés.... Ces concepts vont par paires, chacun possédant un «contraire» ni plus ni moins positif que lui-même."[7]

Dintre perechile de concepte necesare şi funcţionale, Tournier le enumeră pe următoarele, cu siguranţă dintre cele mai prezente în limbajul aşa zicând comun: Dumnezeu şi diavolul, bărbatul şi femeia, stăpânul şi servitorul, râsul şi plânsul, sănătatea şi boala, primarul şi secundarul, sufletul şi corpul etc. Ca şi în alte cazuri, în momentul în care se dezbate problematica alterităţii, se

---

[7] Michel Tournier, *Le miroir des idées*, Mercure de France, 1994, p. 9;

poate ajunge astfel la concluzia, firească, desigur, că figurile alterităţii există peste tot, şi o atare proliferare ar ilustra însăşi „une propension de l'esprit à penser selon un système binaire"[8], nu întotdeauna maniheic.

Să vedem însă, în continuare, şi care ar fi sensurile restrânse ale conceptului ce face o carieră şi întinsă, şi variată, mai ales în ultimele decenii. Întrucât dicţionarele par a fi, la o tentativă de clarificare a termenului, destul de zgârcite –preferând fie să îl ocolească, fie să îl definească sec drept „ceea ce este altul", „caracterul de a fi altul"[9], singur periplul prin ştiinţele socio-umane (filosofie, sociologie, antropologie, psihologie) poate părea a soluţiona enigma. Sau, mai curând, enigmele care sunt conţinute în însuşi înţelesul fundamental al cuvântului care ne interesează. Ce înseamnă, bunăoară, „altul" sau „celălalt"? Desigur, „unul care este diferit de mine", căci de regulă referirea la „altul" trece prin, se face prin diferenţiere faţă de „mine" sau de „eul" meu. Cum se diferenţiază însă altul de mine? Cum diferă identitatea lui de identitatea mea? Care este, aşadar, raportul între identitate şi alteritate? Şi, încă, putem reduce problematica alterităţii la un şir de opoziţii faţă de identitate, ca în exemplul de mai jos, tipic ca ilustrare imagologică[10]?

---

[8] Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double*, Editions Nathan, Paris, 1996, p. 3;

[9] A se vedea, spre exemplu, *Grand Larousse de la langue française*: „Altérité (lat. *Alteritas*; XIII e siècle, au sens de „changement"; XVII e siècle, au sens philosophique): caractère de ce qui est autre (langue philosophique)"; chiar *Dicţionarul alterităţii şi al relaţiilor interculturale* (volum coordonat de Gilles Ferréol şi Guy Jucquois, Traducere de Nadia Farcaş, Editura Polirom, 2005) propune o definiţie minimală: „Substantivul « alteritate» pare a desemna o calitate sau o esenţă, esenţa « celuilalt »" (p. 14);

[10] După *La question de l'altérité*, în *Philosofie et spiritualité – Le virtuel et le réel*, http://sergecar.perso.neuf.fr/cours/autrui3.htm;

| Altul | Acelaşi |
|---|---|
| **Alteritate** | **Identitate** |
| **Diversitate de condiţie**<br>Diversitate de limbă, fizic, cultură etc.: alte tradiţii, alte obiceiuri, alte obişnuinţe etc. | **Egalitate de condiţie**<br>Comuniune de limbă şi culturală, similitudini fizice etc: Aceleaşi tradiţii, obiceiuri, obişnuinţe etc. |
| **Îndepărtare**<br>„o altă ţară", „un alt ţinut", „oriunde", „altundeva" | **Apropiere**<br>„ţara mea", „ţinutul meu", „locul meu", „aici" |
| **Străinătate: altul ca străin**<br>„ceilalţi" | **Proximitate: altul ca seamăn**<br>„noi" |
| **Multiplul** | **Unul sau Unicul** |

În urma unei succinte treceri în revistă a principalelor curente filosofice, am putut totuşi identifica trei modalităţi de percepere a fenomenului alterităţii, pe care le voi prezenta la fel de succint în continuare.

# Paradigme ale alterităţii

Primele paradigme ale alterităţii ne sunt sugerate chiar de autorul cursului de filosofie din care am decupat tabelul de mai sus: Serge Carfantan, profesor la Universitatea din Bayonne.

## a). **Alteritatea ca Non-eu** opus **Eului** –lecţia lui Platon

Un prim înţeles al alterităţii priveşte opoziţia *subiect-obiect*, *eul* opus *non-eului*. Atât în cunoaştere, ca şi în acţiune, *altul* se defineşte ca *ceea ce se opune subiectului* şi, implicit, ca ceea ce subiectul trebuie să depăşească pentru a şi-l atribui sau apropia. Altfel spus, relaţia de alteritate neagă însăşi posibilitatea ca doi termeni să fie identici. Din punctul de vedere al ontologiei, ***Acelaşi*** şi ***Altul*** sunt numiţi genuri ale Fiinţei. Este unul dintre câştigurile majore ale filosofiei lui Platon. În celebrul dialog *Sofistul*, una dintre problemele fundamentale abordate de Străinul – cum se ştie, un *alter ego* al lui Platon însuşi – este reprezentată de genurile supreme ale fiinţei (*ta megistra ton genon*). Iniţial, vocea autorului îşi lasă interlocutorii să creadă că acestea sunt în număr de trei: *fiinţa* (*to on*), *repaosul* (*stasis*) şi *mişcarea* (*Kinesis*). Adâncind problematica abia enunţată, Străinul demonstrează ulterior că fiecare dintre ele este *altul* (*heteron*) decât celelalte două şi totodată *acelaşi* (*tauton*): „Fiecare dintre ele este altul decât celelalte două, dar acelaşi faţă de sine”[11]. *Acelaşi* şi *altul* ar fi, aşadar, alte două genuri (*dyo gene*), legate întotdeauna în mod necesar (*ex anagkes aei*) de primele trei.

Aceste cinci genuri supreme, tocmai prin acelaşi şi altul, au o dublă raportare: una *la sine*, prin care se dovedeşte că *fiecare dintre*

[11] Platon, *Opere VI*, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1989, pp.366-369;

*ele este acelaşi*, deci *identic cu sine*, şi alta, *faţă de celelalte*, prin care se dovedeşte că *fiecare este altul*; dar nu prin natura sa, ci prin ideea de participare la ideea de altul:

> „Orice ar fi alteritatea, îi revine în chip necesar să fie ceea ce este ea însăşi faţă de ceva diferit... Atunci, prin firea ei, alteritatea trebuie declarată a cincea între speciile pe care le-am pus în lumină. Şi vom spune că ea le străbate pe toate celelalte. Căci *fiecare este alta decât celelalte*, nu prin natura ei, ci prin participarea la Ideea de ***alteritate***."[12]

În continuare, abordând, tangenţial, deocamdată, dihotomia fiinţă-nefiinţă, Străinul aduce în discuţie tot noţiunea de alteritate, cu noi nuanţe: „Potrivit tuturor, natura alterităţii, făcând pe fiecare *altul* decât fiinţa lucrurilor, aduce *nefiinţa*" (subl. mele, E.I..); ultima nu este însă nefiinţa absolută, ci pur şi simplu o altă fiinţă, deci un tip relativ şi general de nefiinţă. Este concluzia la care ajunge, de pildă, Constantin Noica, într-un substanţial, deşi condensat comentariu al acestui dialog:

> „Platon vorbeşte despre ceva ce este, în jurul căruia ar fi, într-un fel, o imensitate de realităţi ce nu sunt. Un stejar nu este decât un stejar, el nu e nici tei, nici pădure, nici pasăre. Dar teiul şi pasărea, altele decât stejarul care este, sunt şi ele, iar de aici, statutul cel nou al nefiinţei, înţeleasă drept *faptul de-a fi altul, alteritate pură şi simplă*." (subl. mele, e.I.)[13]

În existenţă, aşadar, ştim, începând cu Platon, că lucrurile, ca şi fiinţele, participă la ***Acelaşi*** şi la ***Altul***. Natura ne-o arată foarte clar,

---

[12] *Ibidem*;

[13] Constantin Noica, *Structura şi conţinutul dialogului Sofistul*, în *idem*, p. 309;

devansând oricare dintre teoriile umane despre dualitate: două frunze dintr-un castan par identice, sunt asemănătoare, fiind construite după acelaşi model. Dar nici una nu se poate suprapune perfect peste cealaltă. La fel se întâmplă cu fulgii de zăpadă, cu doi trandafiri albi şi exemplele pot continua la infinit. Iluzia suprapunerii perfecte se spulberă cel mai evident în cazul examinării a două fiinţe umane; ele sunt, ca fiinţe umane, ca apartenenţă la rasa umană, identice, dar cât se poate de diferite din punctul de vedere al bagajului genetic, educaţiei, culturii, personalităţii, caracterului etc. Concluzia nu poate fi decât una singură: natura permite, promovează chiar diferenţa, dar numai în interiorul identicului: „La Nature, très visiblement, promeut la différence, mais elle ne promet le différent qu'à l'intérieur de l'identique. Il y a dans la réalité une inclusion réciproque de l'altérité et de l'identité"[14]. Termenul însuşi de UNIVERS ne arată jocul relaţiei subtile a *Aceluiaşi* cu *Altul*, a *unităţii* în *diversitate*: „UN qui en lui uni le diVERS.. Le divers est l'Autre et l'Autre est pris dans le Même, qui est l'Un"[15].

## b). **Alteritatea ca un Alt eu** opus **Eului**–lecţia filosofiei postplatoniciene

Totuşi, când vorbim astăzi despre alteritate, nu ne referim la cea care opune subiectul obiectului cunoaşterii sale, ci mai degrabă *subiectul* unui *alt subiect*, deci la ceea ce filosofia contemporană numeşte *un alt eu* situat în faţa eului şi care se poate diferenţia radical de acesta.

În interiorul relaţiei cu *Altul* căruia îi atribuim implicit trăsături asemănătoare cu ale eului meu, deci trăsături umane, problema

---

[14] *La question* de *l'altérité*, în *Philosofie et spiritualité – Le virtuel et le réel*, http://sergecar.perso.neuf.fr/cours/autrui3.htm;

[15] *Ibidem*;

alterității devine, dacă nu mai dificilă, oricum mai complexă. Să ne referim, de pildă, la relațiile cu cei apropiați: există, sau cel puțin ar trebui să existe o „proximitate" (în termeni psihanalitici), o căldură, o dragoste infinită față de propria mamă, prima ipostază a altuia de care copilul însuși este conștient. Mai mult, relația plină de căldură și înțelegere care se stabilește între membrii acestei diade determină considerații esențiale pentru relevarea semnificației alterității ca *altul diferit de mine*. Ținând cont de faptul că primul contact cu lumea este relația mamă-copil, de faptul că această primă formă de comunicare, de natură pur afectivă, este anterioară limbajului, și mai profundă decât acesta, nu puțini filosofi apreciază, fără dubii, că relația eu-altul este cea originară, în sensul că precede însăși percepția obiectelor: „La relation à autrui est donc plus originelle que la la perception des objets"[16].

E adevărat că, pe măsură ce copilul crește, între el și părinți se manifestă mereu o altă relație de alteritate, determinată de dorința crescândă a acestuia – evidentă mai ales în perioada adolescentină- de diferențiere față de ceilalți. Adolescentul începe, în fond, să se situeze acum într-o relație mai mult de opoziție față de părinți, deci începe să își revendice, în sens larg, chiar alteritatea. De la o generație la alta, falia crește. Ne simțim din ce în ce mai diferiți față de bunici sau străbunici, ca să nu mai vorbim despre generațiile anterioare. Diferențierea, în fond, înseamnă alteritate, chiar și în interiorul aceluiași individ, din moment ce eu însumi mă simt diferit față de cel care eram acum mai mult sau mai puțin timp. Pentru a nu mai vorbi de diferențierile evidente între mine și vecini, prieteni, simple cunoștințe sau pur și simplu ceilalți inși din comunitate.

Totul trimite astfel la diferențiere și la alteritate, după cum ne demonstrează succint, dar convingător Ștefan Aug. Doinaș într-un

[16] Didier Julia, *Dictionnaire de la philosofie*, Larousse, 1991, p. 24;

articol interesant, intitulat chiar *Fragmente despre alteritate*[17]. Criticul intuieşte, aici, perfect existenţa unei alterităţi fundamentale, cea ilustrând vizibil raportul între *eu* şi *ceilalţi*:

> „Conştiinţa de sine se formează prin impresia că fiecare dintre noi e *altul* şi *altfel* decât celălalt. Copilul şi-o însuşeşte treptat. Apoi, devenit cetăţean adult, realizează că – alături de ceilalţi cu care se aseamănă – el nu se poate afirma pe sine decât ca diferenţiere – în cadrul diverselor grupuri sociale: clasă, familie, comunitate etnică, partid, religie etc. Mai târziu, unii reuşesc chiar să-şi dea seama cea mai radicală alteritate cu putinţă, – cea între creatură şi Creatorul ei. Raportul acesta fundează trăirea religioasă. Aşadar, suntem permanent – din copilărie până la bătrâneţe – şi din toate părţile –familie, trib, societate etc. – confruntaţi cu Celălalt şi obligaţi să ne recunoaştem pe noi înşine numai în măsura în care suntem altfel decât semenii noştri."[18]

Dar nu exclude existenţa unui alt tip de alteritate, care priveşte exclusiv raportul a eului cu sine însuşi – datorat totuşi, din punctul său de vedere, doar existenţei umane în şi prin tirania timpului:

> „Dar omul este aruncat nu numai în lume, el este în aceeaşi măsură aruncat în timp. Eu, cel din clipa aceasta, nu mai sunt acelaşi care am fost acum o zi, acum un an. După cum mâine voi fi *altul* decât sunt astăzi, şi implicit *altfel*. Alteritatea se afirmă, deci, ca o condiţie de existenţă nu numai în afara mea, prin raportarea la ceilalţi, ci şi înlăuntrul meu, prin raportarea la mine

[17] Ştefan Aug. Doinaş, *Fragmente despre alteritate*, în „Secolul 21", *Alteritate*, 1-7/2002, pp.23-24;
[18] *Ibidem*;

însumi: propriile-mi ipostaze fac din mine o ființă multiplă: Eu este un *Unu plural.*"[19]

Dar să revenim la posteritatea conceptului platonician de alteritate. Este un fapt recunoscut interesul filosofiei postplatoniciene pentru ideea de alteritate ca *altul*, ca *celălalt situat în afara eului* și, nu de puține ori, opus acestuia. Începând cu filosofia stoică, ființa, de fapt eul este văzut ca fiind implicat în trei tipuri de relații fundamentale: cea cu trupul, cea cu divinitatea și, în fine, cea cu ceilalți – exact tipul de alteritate la care ne referim:

> „Există trei relații între tine și restul, una cu trupul care te înconjoară, cea de-a doua cu acea cauză divină de la care provin toate cele ce se întâmplă tuturor și a treia, cu ***cei care trăiesc împreună cu tine***."[20] (subl. mele, E.I.)

Abia filosofia modernă, însă, începe să își pună mai răspicat problema acestui ultim tip de alteritate, ca și a conflictului între Eu și Altul. Deloc semnificativ, există chiar voci (ca a lui André Vergez, autorul unui relativ recent curs de filosofie) care susțin faptul că întreaga istorie a filosofiei nu ar fi altceva decât lunga istorie a

---

[19] *Ibidem*. Interesant este faptul că unii filosofi consideră că însăși ideea de unu – deci de limitare – demonstrează, fără echivoc, ideea de plural... la infinit, căci fiecare altul delimitat de unu este la rândul lui limitat: „Dacă unul are margini, înseamnă că el se limitează, că se de-limitează de ceva: *de un altul*, *de altceva*, de o altă și deosebită ființă, care trebuie să fie limitată... Unul se mărginește, așadar, cu altul, cu *altul la rându-i mărginit* și delimitat de altul (la rându-i limitat și mărginit cu altul), și așa mai departe, *la infinit*, unul se mărginește cu o mulțime infinită de ființe unice și in-divizibile" (subl. aut.) – Corneliu Mircea, *Cartea ființei*, Cartea Românească, 1980, p. 15;

[20] Marcus Aurelius, *Meditații. Către mine însumi*, Editura Incitatus, Pitești, 2002, p.118;

relaţiei cu alteritatea[21]. Câteva teorii deja arhicunoscute se detaşează, indubitabil, susţinând în fond această idee, deoarece sunt centrate exact pe dialectica suplă, deşi uneori extrem de complexă, a raportului dintre euri sau conştiinţe. Pentru Hegel, de pildă, faptul primar în lume îl constituie însuşi conflictul între conştiinţe. Aşa cum în logica dialectică teza implică imediat antiteza, tot aşa conştiinţa de sine nu se opune decât opunându-se altor conştiinţe. A spune *eu* înseamnă a recunoaşte singularitatea şi, implicit, *alteritatea*, adică a recunoaşte că există şi *alţi eu în afară de mine*, dar, în acelaşi timp, a mă distinge de ei şi a intra în conflict cu ei. Şi în *Meditaţiile carteziene* ale lui Edmund Husserl (care abordează mai ales structura ego-ului transcendental şi fenomenologic, considerată însăşi esenţa perceperii universului), există numeroase referiri la *alţii,* la *ceilalţi* care există pur şi simplu. Alteritatea ca *alter ego* nu e doar reprezentarea mea sau obiect al reprezentării mele, format din „unităţi sintetice" care s-ar derula doar în mine, ci pur şi simplu... „alţii". Iar „faptul experienţei alterităţii (a ceea ce nu sunt eu)", deci „experienţa *celorlalţi (în forma altor euri care nu sunt eu)"* este una esenţială în lumea obiectivă.[22] (subl. mele, E.I.)

Trimiteri la alteritate nu lipsesc nici din opera capitală a fenomenologiei existenţiale, *Fiinţă şi timp* a lui Martin Heidegger, consacrată „interpretării fiinţării umane în raport cu temporalitatea şi explicării timpului ca orizont transcendental al întrebării privind fiinţa". Ea este axată, cum s-a observat, pe abordarea „structurărilor" sau a „determinărilor fiinţării umane", între care Heidegger enumeră: *a-fi-în-lume* (*in-der-Welt-sein*), dar şi *a-fi-împreună-cu (Mitsein)*,

---

[21] Cum se poate susţine şi ideea că raportul individului cu alteritatea oferă cheia potrivită – deşi, în unele cazuri, cu totul surprinzătoare – de interpretare a unor opere ideologice care, în aparenţă cel puţin, ar exclude această premisă. Un exemplu dintre cele mai convingătoare din această perspectivă este *Capitalul* lui Marx, mai ales citit prin dialectica lui Hegel;

[22] Edmund Husserl, *Meditaţii carteziene*, Traducere, cuvânt înainte şi note de Aurelian Crăiuţu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 141;

respectiv *a-fiinţa-uman-împreună (Mitdasein)*. Nu suntem în lume indivizi monadici, cum crede Leibnitz, ci destinaţi a fiinţa mereu împreună cu ceilalţi, având acelaşi mod de fiinţare. Relaţia cu ei este primordială: ajungem la ceilalţi printr-un fel de *„intropatie”* (*Einfühlung*), un fenomen originar şi nu unul derivat[23].

În fine, pe primatul lui Celălalt (*L'Autre*) asupra Eu-lui (*Le Moi*), Emmanuel Lévinas îşi va clădi întreaga sa teorie. În mod emblematic, *Totalitate şi Infinit*, probabil cea mai cunoscută lucrare a sa, ce trebuie văzută chiar ca un extins „eseu asupra exteriorităţii”, se deschide cu câteva consideraţii esenţiale în acest sens. Exterioritatea sau *alteritatea* – ceea ce este *exterior eului* – este văzută ca ceva primordial, fundamental, a cărui constituire nu derivă absolut deloc, cum s-a observat, din egoul transcendental, ca la Husserl:

> „Adevărata viaţă e în altă parte. Suntem însă în lume. Metafizica se iveşte şi se menţine în acest alibi. Ea este întoarsă către altundeva (*l'ailleurs*, în orig, n.n.) şi altceva (*l'autrement*) şi altul (*l'autre*). Sub forma cea mai generală pe care a avut-o în istoria gândirii, metafizica apare într-adevăr ca o mişcare izvorâtă dintr-o lume familiară – oricare ar fi tărâmurile încă neştiute care o mărginesc sau pe care le ascunde – dintr-un acasă pe care-l locuim şi îndreptată către o străinătate, către un dincolo (*un là bas*)... Nici o călătorie, nici o schimbare de climat nu ar putea satisface dorinţa care animă această mişcare. Altul dorit în mod metafizic nu e altul precum pâinea pe care o mănânc, precum ţara pe care o locuiesc, precum peisajul pe care-l contemplu, precum uneori eu însumi în raport cu mine însumi, precum acest *eu* şi acest *altul*. Din aceste realităţi pot să mă hrănesc şi, într-o foarte largă măsură, să mă satur, ca şi cum ele doar mi-ar fi lipsit. Prin aceasta, *alteritatea* lor se resoarbe în

---

[23] Martin Heidegger, *Fiinţă şi timp*, Traducere Dorin Tilinca şi Mircea Arman, Editura Jurnalul literar, 1994, p. 128;

identitatea mea de gânditor sau de posesor. Dorinţa metafizică tinde către *cu totul altceva*, către *cel absolut altul*."[24]

*Celălalt*, aşadar, nu este considerat de Lévinas un *Altul* decât dacă el *vine din afară, din exterior*, adică decât dacă nu apare în sfera lui Acelaşi (*le Même*).

Un alt sens al lui Celălalt din *Totalitate şi Infinit* se referă la *Celălalt ca Seamăn* (*l'Autrui*). Însăşi cunoaşterea trimite la exterioritate, la transcendenţă, la infinit, care se produce în expresia Seamănului. Dacă exterioritatea lumii, adică Altul ori alteritatea faţă de Acelaşi este reductibilă, adică interiorizabilă, posibilă a fi redusă, în concepţie şi posesie, la proiectele lui Acelaşi, exterioritatea sau alteritatea Seamănului sunt de un cu totul alt gen. Tocmai de aceea Lévinas vorbeşte despre alteritatea absolută sau de exterioritatea absolută şi de infinit, dar şi de „străinătatea Celuilalt – ireductibilitatea lui la Mine, la gândurile mele, la posesiile mele."[25] În mod absolut, aşadar, din perspectiva gânditorului marcat de ideea responsabilităţii faţă de exterioritate, Celălalt este Seamănul. Seamănul nu este numai un *alter ego*, el este exact ceea ce eu nu sunt. Exterioritatea Seamănului este totuşi chemarea lui în mine. Şi celălalt, străinul, omul liber – căci nu există decât fiinţe libere pentru a fi străini unii altora – doar ei pot să mă instruiască (*enseigner* este un verb esenţial pentru Lévinas).

Să citez, în încheiere, şi definiţia lévinasiană succintă a metafizicii/ transcendenţei prin prisma raportului dintre Eu şi Celălalt:

„Metafizica, transcendenţa – întâmpinare a Altuia de către Acelaşi, a Celuilalt de către Eu – se produce în mod concret sub

---

[24] Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 17;
[25] *Idem*, p. 26;

forma punerii în cauză a Aceluiaşi de către Altul, altfel spus ca şi etica desăvârşind esenţa critică a cunoaşterii."[26]

## c). **Alteritatea ca un Alt Eu** în interiorul **Eului** – o preocupare a psihanalizei

Încă din filosofia germană situată sub semnul romatismului, începe să se diferenţieze foarte clar alteritatea ce opune eul exteriorităţii de alteritatea din interiorul fiinţei, deci de o formă distinctă a alterităţii, s-o numim încă de pe acum ***alteritatea interioară***. Se pune accent, în epocă, pe problema dualităţii finţei care îşi vrea identitatea şi şi-o anulează, se caută şi se neagă în aceeaşi măsură, deci pe lupta continuă a fiinţei nu cu ceilalţi, ci cu sine. Părintele idealismului german, J. G. Fichte, spre exemplu, postulează, în *Fundamentul doctrinei ştiinţei*, existenţa unei dualităţi fundamentale în univers, pe care apoi o transferă şi în fiinţă: există mai întâi un *Eu supraempiric*, un principiu atotputernic din care derivă orice existenţă, şi care are ca esenţă libertatea văzută ca valoare absolută, dar şi un *Eu empiric, individual*, ce reprezintă, de fapt, ipostazierea conştiinţei de sine a întregii omeniri, dezvoltate ca o forţă care se creează, se dezvoltă şi se cunoaşte pe sine şi întreaga Lume. După cum s-a observat, întâlnim, în această concepţie, o dublă condiţionare: una istorico-politică, cealaltă propriu-zis filosofică:

> „L'emergence du sentiment d'une authentique altérité, d'une vision romantique du moi, apparaît conditionnée par la composante historique et politique (la révolution française) et par la psilosophie idéaliste: « Uber

---

[26] *Ibidem* ;

den Begriff der Wissenschaftslehre » (de la doctrine de la science) (1794) (Fichte).

Dans une époque de bouleversement politique où les hiérarchies basculent, où l'autorité de l'Etat et de l'Eglise sont remises en question, la problématique de l'identité personnelle devient cruciale. L'idéalisme philosophique sert de support métaphysique à la théorie du moi double."[27]

Dar meritul de a releva eul ca „unu plural"[28], ca o pluralitate simultană, îi aparţine mai ales psihanalizei. Însuşi părintele acesteia, Sigmund Freud, şi-a mărturisit programatic opţiunea pentru refuzul „discursului filosofic cu caracter generalizator" şi, plecând de aici, dorinţa de a descoperi, printr-o analiză „ştiinţifică, atentă", anumite zone ale psihismului uman de care celelalte ştiinţe socioumane nu s-au ocupat[29]. Interesant e faptul că el nu dă mare credit filosofiei, dar se sprijină pe teorii psihiatrice derivate din practici considerate mult timp ciudate, emergente în tot secolul al XIX-lea.

Întrucât, dincolo de farmecul evident, interesul pentru aceste practici aflate la pragul dintre „ştiinţă" şi pură şarlatanie explică (parţial, desigur) şi fondul pe care s-a dezvoltat apetenţa literaturii pentru problematica alterităţii, Pierre Jourde şi Paolo Tortonese amintesc, în *Visages du double*, câteva dintre aceste pseudoteorii de

---

[27] Nicole Fernandez Bravo, cap. „Double", în *Dictionnaire des mythes littéraires,* Sous la direction du Professeur Pierre Brunel, Editions du Rocher, Editeur Jean-Paul Bertrand, 1988, p. 500;

[28] dar nu în accepţia lui Doinaş, care se referă exclusiv la alteritatea interioară ca relevare a diferitelor euri în (funcţie exclusivă de) timp;

[29] El declară orgolios că „Sunt ostil fabricării de viziuni despre lume. Să fie lăsate în seama filosofilor... Acceptăm cu umilinţă dispretul cu care filosofii ne împodobesc de la înălţimea exigenţelor lor sublime. Dar, neputându-ne abjura noi înşine orgoliul narcisistic, ne vom căuta consolarea în ideea că toţi aceşti maeştri ai vieţii vor îmbătrâni repede, că de fapt, micul nostru travaliu cu bătaie scurtă îi va obliga să publice ediţii revăzute şi corectate etc." (*apud* Romul Munteanu, *Metamorfozele criticii europene*, Editura Univers, Bucureşti, 1988, p. 203);

mare răsunet: *mesmerismul* sau *„magnetismul animal”* fondat de Franz Anton Mesmer (1734 – 1815), care proclamă, printre altele, existența unui fluid fizic subtil, intermediar între om, pământ și corpurile celeste, în fond văzut ca un fel de dublu invizibil care înconjoară fiecare corp uman); *hipnotismul* practicat între primii de Armand de Puységur (1751-1825), convins de semnificația adevăratei personalități dovedite în timpul ședințelor de subiectul hipnotizat), *spiritismul* manifestat începând din 1848 în Statele Unite și extins cu repeziciune în întreaga Europă (grație promisiunii de a realiza proiectul utopic dintodeauna al ființei vii, de *aici:* de a stabili un contact real, palpabil cu lumea de dincolo, cea a morților). Li se adaugă, firește, celebrele cazuri de personalități multiple de care s-a ocupat psihiatria secolului al XIX-lea – Mary Reynolds, Estelle, Ansel Bourne sau Félida, care și-au convins medicii de intrarea în stări de transă, debutând frecvent cu simptomele unor crize de o violență rară, stări în care și-au relevat o a doua sau chiar a treia personalitate. Plecând de la toate acestea, spre sfârșitul secolului al XIX-lea s-a dezvoltat, în fine, *dipsihismul*, una dintre primele teorii clare asupra celor două nivele ale spiritului, aparținând *ab initio* lui Max Dessoir. În lucrarea *Das Doppel-Ich* (*Dublul ego*), publicată în 1890, admiratorul lui Freud își exprimă convingerea divizării conștiinței în „conștiința superioară” și „conștiința inferioară”. Aceasta din urmă se manifestă în vise, ca și în crizele de somnambulism sau hipnoză. Fenomenele de dedublare a personalității s-ar explica prin dezvoltarea conștiinței inferioare, care devine suficient de puternică pentru a se impune celeilalte. Câtă vreme fiecare eu are un dublu eu, dedublarea nu ar fi decât o formă patologică, e adevărat, a dualității umane. În *Maladiile personalității* (1885), Théodule Ribot studiază, la rândul său, personalitățile duble ca simplă maladie somatică între altele, și ajunge la următoarele concluzii: individul psihic nefiind decât expresia unui organism, el funcționează ca atare; ca și alte ființe, el se formează prin fuziunea mai mult sau mai puțin completă a unor indivizi simpli. Deci

persoana nu e decât un „tot de coaliție", nu doar două suflete, ca la Goethe, putând coabita în același piept (deloc întâmplător, în același an apare *Dr. Jekyll și Mr. Hyde*, în care găsim o idee similară: a omului ca o „confederație de cetățeni"). Personalitatea fiecărui individ uman se bazează pe un echilibru al tendințelor centripete și centrifuge ale acestei multiplicități care o formează; identitatea însăși nu este decât o chestiune de număr: ea persistă atât timp cât suma stărilor care rămân relativ fixe este superioară sumei stărilor care se adaugă sau se detașează de la acest grup stabil. Perturbările de personalitate, și între ele mai ales dedublarea, sunt determinate doar de o schimbare prea bruscă în sânul unei schimbări permanente.[30]

Plecând de la aceste teorii și mai ales bazându-se pe o îndelungată experiență medicală, Freud își fondează o teorie proprie, ce va deveni cu mult mai celebră. Premisa de la care pleacă cunoscutul psihanalist în demersul declarat, cum am văzut, științific, descris pe larg în *Das Ich und das Es* (1923), este că orice proces psihic se realizează la început sub o formă inconștientă, iar viața psihică umană nu poate fi percepută decât ca un fel de etajare: *inconștient* (anticamera în care se găsesc pulsiunile și tendințele umane originare, ce se pot elibera și pătrunde în spațiul alăturat), *conștient* (camera ce le poate transforma în acte sau respinge din nou în inconștient), respectiv *preconștient* (cu rolul de a discerne și cenzura unele presiuni și dorințe refulate). Termenii vor fi ulterior înlocuiți, pe măsura clarificării viziunii freudiene despre zonele psihismului uman, cu alții, grupați într-o a doua „topică", a cărei configurare va determina o adevărată revoluție în cercetarea psihanalitică. Conceptele cheie sunt acum: *eul*, reprezentantul lumii din afară, mandatarul ei, este corespondentul a ceea ce noi numim rațiune și echilibru. Este rezervorul tuturor amintirilor și reglează

[30] Pentru relevanța acestor teorii și cazuri din perspectiva dublului, a se vedea întregul capitol „L'emergence de modèles dualistes de l'esprit", din Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *op. cit.*, pp. 43-62;

toate procesele psihicului, ţinând în frâu supra-eul şi sinele. El se află „în serviciul a trei stăpâni, şi în consecinţă este ameninţat din trei părţi: lumea externă, pornirile libidinale din sine şi severitatea supraeului"[31]. Apoi *sinele*, cel care conţine achiziţiile filogenetice, este izvorul energiei instinctive şi hinterlandul pasiunilor şi obişnuinţelor devenite aproape instinctive. El este dominat în întregime de principiul plăcerii, de aceea urmăreşte gratificarea pornirilor libidinale. Tot din el fac parte pornirile reprimate şi refulate. În sfârşit, *supra-eul*, moştenitor al complexului lui Oedip, este depozitarul primelor fixări libidinale asupra persoanelor sau obiectelor externe. Este ceea ce în limbaj popular se numeşte conştiinţă, iar funcţiunea sa principală este critica pe care o exercită faţă de eu, pe care îl consideră prea binevoitor cu sinele, duşmanul său de moarte. Astfel tinde să fie hipermoral şi tiranic.

Dacă cele trei componente ale psihicului s-ar afla permanent în echilibru, fiinţa ar fi întotdeauna constantă, identică cu sine; dar echilibrul lor, crede Freud, este pur utopic. Din conflictul între aceste zonele distincte ale psihicului derivă, însă, diferenţele vizibile între ipostazele eului (în funcţie, mai precis, de aceea dintre ele care câştigă lupta cu celelalte), deci o ***alteritate interioară*** într-o formă incipientă. Suntem, în fiecare zi, surprinşi să constatăm că suntem diferiţi faţă de noi înşine, altfel spus, ne surprindem permanent cu noi şi noi ipostaze; mai mult, chiar, în fiecare dintre noi există, în orice moment, cel puţin doi. Paul Valéry o va declara într-o memorabilă formulă, rezumând perfect ideea dualităţii interioare: „A fi singur, înseamnă a fi cu sine, a fi mereu doi". De aici, din această diviziune internă, din această primă, fundamentală modalitate a comunicării derivă, în fond, lecţia comportamentului cu exteriorul, a

---

[31] Nicolae Mărgineanu, *Psihologia persoanei*, Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 344; v. şi Norbert Groeben, *Psihologia literaturii*, Editura Univers, Bucureşti, 1978, p. 139;

relaţiei complexe între Eu şi Tu, între Eu şi Altul. Sau cel puţin aşa ne asigură cunoscătorii şi adepţii înflăcăraţi ai psihanalizei.

Teoreticienii fantasticului, pe de altă parte, se sprijină frecvent pe citate din opera lui Freud, repetând, aproape până la saturaţie, că el este primul critic psihanalist care a tratat explicit problema ***dublului*** ca ***alter ego***, deci ca imagine perfectă a alterităţii. Că el şi-a expus pe larg concepţia despre dublu într-un studiu emblematic, devenit obligatoriu în orice bibliografie a temei, dar şi a genului fantastic: *Straniul (Der Unheimlich)* din 1919.

Demostraţia freudiană utilizează aici, ce-i drept, textul unei nuvele fantastice a lui E.T.A.Hoffmann, *Der Sandmann (Omul cu nisipul*). Trama nuvelei este arhicunoscută, dată fiind avalanşa citărilor postfreudiene: protagonistul, Nathanael, a avut o copilărie măcinată de frica de „omul cu nisip" care vine să scoată ochii copiilor ce nu dorm noaptea (obsesie inoculată de mamă şi potenţată ulterior de doică). Curios, copilul se ascunde într-o noapte pentru a-l vedea şi îl identifică în persoana avocatului Coppelius, vizitatorul nocturn al tatălui său. E îngrozit de acesta, are chiar un soi de coşmar bizar, situat în proximitatea delirului psihedelic, în care avocatul pare a-i arunca scântei în ochi, ceea ce îi determină un leşin – prelungit, atenţie, chiar şi în starea de trezie. După un an, în timpul vizitei maleficului personaj, tatăl său moare într-o explozie din propriul cabinet. Ajuns student, Nathanael crede că îl recunoaşte pe Coppelius (dispărut între timp fără urme) în persoana opticianului ambulant Coppola, care îi oferă, reactualizându-i teroarea din copilărie, „ochi fromoşi". Se linişteşte doar când îşi dă seama că aceştia din urmă sunt de fapt o pereche de inofensivi ochelari, ba chiar cumpără un ochean de buzunar cu care spionează locuinţa de vizavi, cea a profesorului Spalanzani, şi se îndrăgosteşte de fiica

acestuia, Olimpia, uitând de logodnica sa, Clara, ba chiar formează cu ea un cuplu în care se percep vagi urme mitologice.[32]

Dar imobila, tăcuta Olimpia nu e de fapt decât o păpuşă construită de profesor şi finalizată de Coppola, care i-a dăruit ochi. Cei doi îşi dispută opera în faţa lui Nathanael, care se trezeşte cu ochii însâgeraţi ai Olimpiei aruncaţi în faţă de Spalanzani, ce-l acuză pe Coppola că i-a furat de la student. Cuprins de un acces de nebunie, Nathanael delirează iarăşi, ba chiar se repede la profesor să-l ucidă. După o boală grea şi o convalescenţă lungă, studentul se reîmpacă cu Clara. Într-o zi, în timpul obişnuitei plimbări în oraş cu logodnica şi fratele acesteia, urcă în turnul primăriei cu fata. De sus, observă o apariţie ciudată pe care o identifică, cu ajutorul ocheanului lui Coppola: cel de jos e avocatul Coppelius, la vederea căruia Nathanael e recuprins de un acces de nebunie, vrea să omoare fata (salvată la timp de propriul frate), în fine, se aruncă în gol cu strigătul opticianului ambulant: „Ha, ochi fromoşi, ochi fromoşi".

Analiza lui Freud se bazează, după propria mărturisire, pe studiul viselor, fantasmelor şi miturilor, mai precis pe ideea că „grija pentru ochi, frica de orbire este adesea un substitut al fricii de castrare… Frica pentru ochi este pusă într-o legătură strânsă cu moartea tatălui."[33] Acesta apare ca o imagine ambivalentă în nuvelă: pe de o parte, tatăl rău, Coppelius, ce-l ameninţă pe băiat cu orbirea, deci cu castrarea, iar pe de altă parte, tatăl bun, ce intervine pentru a salva ochii băiatului. Freud conchide:

> „Dorinţa ca tatăl rău să moară, aspectul complexului Oedip supus refulării celei mai intense, îşi găseşte întruchiparea în

---

[32] „Nouveau Pygmalion, c'est Nathanael qui lui donne vie par son regard, car elle représente son intériorité." (Nicole Fernandez-Bravo, cap. *Double*, în în *Dictionnaire des mythes littéraires*, Sous la direction du Professeur Brunel, Editions Du Rocher, Paris, 1988, p. 502);

[33] Sigmund Freud, *Straniul*, în *Opere I:Eseuri de psihanaliză aplicată*, Editura Trei, 1999, p. 266;

moartea tatălui bun, moarte care este pusă pe seama lui Coppelius. Acestei perechi paterne îi corespunde, în viaţa studentului, cuplul alcătuit din profesorul Spalanzani şi de opticianul Coppola; profesorul este pentru sine însuşi o figură din seria paternă, iar Coppola este recunoscut ca fiind identic cu avocatul Coppelius. Aşa cum în trecut cei doi lucrau împreună la vatra misterioasă, tot astfel acum ei au construit împreună păpuşa Olimpia... Această păpuşă automată nu poate fi altceva decât întruchiparea atitudinii feminine a lui Nathanael faţă de tatăl său, atitudine manifestată în prima copilărie."[34]

Să mai adaug faptul că Freud oferă şi o explicaţie de natură biografică accentuării acestui fel de subiect în opera lui Hoffmann: provenit dintr-o căsătorie nefericită, scriitorul a fost părăsit la vârsta de trei ani de tată, detaliu suficient pentru a demonstra suferinţa lui Hoffmann, perpetuată în creaţie, ca şi identificarea lui cu Nathanael- un *alter ego*, aşadar, al autorului.

Sentimentul straniului în operă provine din apariţia şi reapariţia maleficului Coppelius, din motivul „omului cu nisipul" (care apare în momente decisive), dar şi din alte motive cu importanţă aparte: cel al păpuşii însufleţite şi cel al dublului. Ele conturează o operă de un straniu neliniştitor, al cărui maestru neîntrecut este Hoffmann, consideră Freud. În finalul studiului pe marginea operei romanticului german, psihanalistul defineşte conceptul care îl interesează:

„Vom putea înţelege de ce sensul cuvântului „intim, familiar" (*heimlich*) a evoluat spre contrariul său – „straniul" (*das Unheimliche*). Straniul nu reprezintă nimic nou sau

---

[34] *Ibidem*;

străin, ci un conţinut familiar dintotdeauna pentru viaţa psihică, conţinut care a fost înstrăinat prin refulare."

După cum vor observa, plecând de aici, Pierre Jourde şi Paolo Tortonese, autorii uneia dintre puţinele sinteze dedicate dublului ficţional, apariţia dublului este legată la Freud de *încarnarea dorinţelor refulate, a posibilităţilor nerealizate*, dar şi de *o formă de narcisism originar* şi *teamă de moarte*:

> „L'apparition du double peut aussi manifester un narcissisme qui n'est pas parvenu à s'investir dans l'amour d'un objet, un conflit non réglé entre l'amour de soi et le monde extérieur, bref, un stade infantile de la vie affective. Alors, le double narcissique constitue à la fois un objet d'amour, un obstacle et un danger pour le moi, incapable d'effectuer cet investissement dans l'autre."[35]

Aceste semnificaţii latente ale dublului se vor păstra până târziu, în postmodernitate, când asistăm la fenomenul – îngrijorător, deşi firesc – pe care Aurel Codoban îl numeşte *Amurgul iubirii*. Să dăm însă cuvântul subtilului analist al volutelor identitare asociate erosului, *de la iubirea pasiune la comunicarea corporală*, nu înainte de a aminti că reflecţiile ce urmează au ca pretext miezul unei fabule goetheane, şi anume strania întâlnire în oglindă a eroului din *Anii de uceinicie a lui Wilhelm Meister* cu soţul contesei pe care o aşteaptă în cabinet, îmbrăcat în hainele originalului. Doar în treacăt fie spus, consecinţele întâlnirii speculare sunt fatale pentru acesta din urmă, pe deplin convins că *se vede pe sine însuşi* deci că va muri în curând:

> „Şocul pe care îl are contele atunci când îşi vede dublul este similar în consecintele sale cu gelozia. Într-adevăr,

---

[35] Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *op. cit.*, p. 65;

gelozia este cea care ne face să ne vedem dublul, iar această viziune a dublului este teribil de periculoasă, pentru că înseamnă dedublarea subiectului ca obiect al dorinţei. Explicaţia vine de la pluralitatea aceasta de ciorchine a eului, din care unul iese cu adevărat la suprafaţă, este creditat, iubirea, conferindu-i puterea psihică, îl instalează, printr-un fel de lovitură de stat psihică, drept dictator asupra celorlalte euri. Acest eu este cel care crede că-şi vede dublul, iar sentimentul pe care-l are faţă de dublu este un sentiment de gelozie, pentru că-şi vede uzurpată puterea, îşi vede pusă în discuţie condiţia sa divină. Într-adevăr, eul cade în melancolie, pentru că nu-şi mai poate aştepta decât moartea."[36]

În sfârşit, succintul excurs de faţă prin teoriile psihanalitice despre alteritate trebuie să ia în calcul şi punctul de plecare al concepţiei despre alteritate a lui Jacques Lacan, psihanalistul cel mai original şi mai influent de la Freud încoace.[37] Referirile la *celălalt* şi *Celălalt*, la *Altul* şi *Altul* (*l'autre* et *l'Autre*), altfel spus temele alterităţii ocupă probabil – tind totuşi să le dau crezare cunoscătorilor avizaţi ai discursului lacanian – spaţiul cel mai extins din opera lui Lacan. Interesul pentru conceptul de alteritate îi este trezit lui Lacan de o experienţă a psihologului Henri Wallon, numită „proba oglinzii". Observând că un copil aşezat în faţa unei oglinzi ajunge progresiv să îşi distingă propriul corp de imaginea reflectată a acestuia, Wallon elaborase o teorie centrată pe noţiunile de specular şi imaginar. Lacan preia sintagma şi adânceşte teoria, pe care o va

---

[36] Aurel Codoban, *Amurgul iubirii. De la iubirea-pasiune la comunicarea corporală,* ediţia a III-a, Editura Idea Design & Print, Cluj-Napoca, 2010, pp. 84-85;

[37] Afirmaţia este făcută şi de analişti recunoscuţi ai operei sale, dintre care îl amintim pe Dylan Evans, autorul unui *Dicţionar introductiv de psihanaliză lacaniană*, Editura Paralela 45, 2005;

prezenta într-o comunicare de răsunet: *Stadiul oglinzii ca formator al funcţiei eului* (1949). „Stadiul oglinzii" (*Spiegelstadium*) desemnează la psihanalistul francez un moment psihic şi ontologic al evoluţiei umane, situat între primele şase şi optsprezece luni de viaţă, în care copilul ajunge să se identifice cu imaginea asemănătorului şi să-şi perceapă propria imagine în oglindă. (Chiar şi în situaţia în care nu există nici o oglindă reală, copilul îşi vede propriul comportament reflectat în gesturile imitative ale unui adult sau ale unui alt copil, gesturi care îi permit celeilalte persoane să funcţioneze ca o imagine reflectată.) Adăugând acestui concept idei împrumutate de la Hegel, Lacan elaborează, în *Complexele familiale*, prima definiţie consistentă a celuilalt: ***altul*** (*l'autre*) nu este, de fapt, celălalt, ci este în fond ***un alt sine însuşi*** sau ***o reprezentare şi o proiecţie a eului*** marcată de prevalenţa relaţiei duale cu imaginea asemănătorului. Aşadar, *micul celălalt*, *altul* este simultan *seamănul* şi imaginea *reflectată*, fiind în întregime înscris în ordinea imaginară.

Ulterior, Lacan revine asupra conceptului de alteritate, nuanţându-l. În *Seminarul despre psihoze*, spre exemplu, el afirmă că, dincolo de reprezentările eului, speculare sau imaginare, şi de relaţiile lui cu altul, subiectul este determinat de o ordine simbolică, de un „*locus* al lui Altul", în care se constituie vorbirea[38], unde „dorinţa omului este dorinţa de Altul." Vorbirea şi limbajul sunt dincolo de controlul conştient al individului; ele vin dintr-un alt loc, din afara conştiinţei, şi deci „inconştientul este discursul Celuilalt". Marele *Celălalt, Altul* desemnează deci *alteritatea fundamentală, o*

[38] Interesant e faptul că însăşi vorbirea va fi considerată de lingvişti renumiţi o formă primară de alteritate: Eugen Coşeriu, de pildă, va concepe limbajul ca „forma esenţială, forma de bază, forma primară prin care omul ca individ empiric iese din sine însuşi şi se deschide către altcineva... E vorba aici nu de comunicarea în sensul curent... ci de comunicare în sensul original şi originar" (Eugen Coşeriu, *Filosofia limbajului*, în *In memoriam Eugen Coşeriu*, Extras din *Fonetică şi Dialectologie*, XX-XXI, 2001-2002, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2004, p. 74);

*alteritate care transcende alteritatea iluzorie a imaginarului* din cauză că nu poate fi asimilată prin identificare.

*Mama* este cea care ocupă prima poziţia lui Celălalt pentru copil, din cauză că ea este cea care îi recepţionează primele ţipete şi le sancţionează retroactiv, ca pe un mesaj specific. Complexul de castrare s-ar forma atunci când copilul descoperă că acest Celălalt nu este complet, că există o lipsă în celălalt. Celălalt poate fi, de asemenea, „*Celălalt sex*", care este întotdeauna *femeie*, atât pentru subiecţii feminini, cât şi pentru subiecţii masculini: „bărbatul acţionează aici ca releul prin care femeia devine acest Celălalt pentru ea însăşi, precum devine acest Celălalt pentru el."[39]

În fine, Lacan stabileşte existenţa unui *Altul mitic, absolut*, concept la care ajunge după analiza volumului *Memoriile unui nevropat*, scris de Daniel Paul Schreber (nebun, lipsit în plus de stomac şi vezică, „scriitorul" se declarase persecutat de Dumnezeu, trăind într-o lume de bolnavi şi infirmieri. În finalul unei dramatice tentative de dialog cu persecutorul divin, acesta i se adresase „în limba fundamentală, cea a nervilor", încredinţându-i misiunea de a salva lumea. Prin metamorfozarea în femeie, Schreber trebuia să se lase fecundat de divinitate şi să zămislească astfel o nouă rasă, evident superioară). Este cazul care îl determină pe psihanalist să vorbească despre Dumnezeu ca un Altul absolut, despre care

> „nu putem şti dacă ne înşeală. Relaţia cu el, în cazul nebuniei, deşi poate fi extatică, nu face decât să auto-distrugă subiectul. Acesta se întreabă mereu „ce vrea Altul", astfel căutându-şi de fapt propria identitate, ca Hamlet al lui Shakespeare sau ca Pascal în cugetări. Dar slăbiciunea „Locului lui Altul" este evidentă, pentru că nici *tatăl*, nici *Dumnezeu* nu răspunde, nu oferă nici o garanţie."[40]

---

[39] Jacques Lacan, *Écrits*, Seuils, 1966, p. 732;
[40] Jacques Lacan, *apud* Dylan Evans, *op. cit.*;

# Care sunt, aşadar, figurile alterităţii?

Urmărind paradigmele alterităţii, prezentate mai sus, se poate uşor observa apariţia, în cadrul fiecărui mod de abordare, a mai multor figuri sau ipostaze concrete în care ni se poate releva alteritatea. Într-un util *Dicţionar al alterităţii şi al relaţiilor interculturale*, Jean-François Rey prezintă „pe scurt" în câte moduri concrete ni se poate înfăţişa *celălalt:*

- cel mai arhaic dintre ele ne este dat de Freud, care evocă experienţa pe care o are copilul în legătură cu *omul de alături* (*Nebenmensch*). Acesta este reprezentat de orice figură sau orice prezenţă care nu este mama, iar apariţia sa este însoţită de angoasa pe care o resimte copilul în faţa neliniştitoarei *stranietăţi (Unheimlichkeit)* a figurii familiare;
- *alter ego*, de data aceasta într-o perspectivă mai accentuat antropologică, este afirmarea în afara mea a unui pol de non-eu căruia îi atribui aceleaşi gânduri şi aceleaşi sentimente pe care le am şi eu;

- însă celălalt poate fi un pericol; un rival sau un duşman. Despre acesta nu vom spune că este *alter*, ci *alienus*. El nu indică asemănarea sau identificarea, ci semnalează o luptă: lupta tuturor contra tuturor, la Hobbes, şi lupta pe viaţă şi pe moarte pentru recunoaştere, la Hegel;
- celălalt poate fi şi străinul, oaspetele, fiinţa venită de departe, pe care religiile monoteiste poruncesc să o primeşti;
- prin extensie, cel de departe devine aproapele meu. Alături de străin, se găsesc săracul, văduva, orfanul. Din această perspectivă, atât religioasă, cât şi antropologică, accentul cade pe vulnerabilitatea celuilalt şi pe tot ceea ce solicită ea: primire, grijă, protecţie, solidaritate.[41]

Analizând acest minicatolog de figuri ale alterităţii alcătuit de un specialist în domeniu, putem observa că, deşi el include şi noţiunile de „rival" ori „duşman", explicaţia ulterioară anulează această includere: Jean-François Rey recunoaşte că cei doi termeni nu se referă, în fond, la alteritate, ci la alienare. Operând o astel necesară reducţie, obţinem un alt posibil catalog al ipostazelor alterităţii, bazat cu precădere pe demersul rezumativ anterior:

- alteritatea poate fi văzută, originar vorbind (deci conform etimologiei termenului), drept un ***alter ego***, deci orice formă de ***alt eu***, situat în afara eului meu sau în interiorul acestuia, ca ***dublu***, ca *identic cu mine*, deoarece îi atribui aceleaşi atribute ca ale mele (trăsături fizice sau morfologice, vestimentaţie, gânduri, sentimente, concepţii etc.). Acest *alter ego* poate lua cele mai diverse forme, la rândul lui: de la o figură familiară ca *mama*, în care, mai ales în prima copilărie, mă oglindesc perfect, sau ca *femeia/ bărbatul* pe

[41] Jean-François Rey, în *Dicţionarul alterităţii şi al relaţiilor interculturale*, volum coordonat de Gilles Ferréol, Guy Jucquois, Traducere de Nadia Farcaş, Polirom, Iaşi, 2005, p.16;

care îl văd, mult mai târziu, ca pe o altă copie perfectă a mea sau ca o „jumătate androginică", până la *prietenul* sau *confidentul* în care am cea mai mare încredere. Nu exclud, bineînţeles, din această categorie, figurile în care se manifestă cel mai frecvent în literatură, după cum vom vedea în studiul de faţă, ideea de alteritate interioară: *umbra*, *portretul* sau chiar *dublul încarnat*. Spre deosebire de primele forme, nu doar necesare, ci şi iubite cu o ardoare de înţeles, ultimele, deşi pot fi resimţite, iniţial, ca un impuls energetic de nestăvilit, ca o necesitate ontologică, se transformă ulterior în duşmani potenţiali sau cerţi (tendinţă explicabilă, de altfel, orice dublu perfect identic stârnind fiinţei nelinişte sau chiar groază, după o inerentă dorinţă de cunoaştere justificată mai degrabă de curiozitate).

- într-un sens mai larg, alteritate înseamnă ***altul***, un ***alt eu situat în afara mea*** şi având cu totul alte atribute decât ale mele (deşi aparţine, în fond, aceleiaşi lumi umane, altfel spus, deşi se defineşte ea însăşi în primul rând ca fiinţă): fizice, morfologice, ereditare, materiale, culturale etc. La fel ca în primul caz, acest tip de alteritate proliferează în forme numeroase, poate chiar în cele mai numeroase: de la *părinte*, *cunoscut*, *vecin*, *coleg* adică pur şi simplu *cunoscut* la *necunoscutul* de pe stradă ori *străinul etnic*, orice fiinţă umană îmi este, dintr-un punct de vedere, *altul*. Tot aici ar intra figurile „alterităţii radicale", despre care s-au scris în ultimii ani tomuri întregi, ca *homosexualul*, *transsexualul, teroristul* etc. Faţă de acest altul pot avea, desigur, raporturi diferite, îl pot iubi sau urî, la fel de bine cum el îmi poate fi doar indiferent, deşi efortul filosofiei sfârşitului de secol XX – începutului de secol XXI[42] merge în sensul dezvoltării unui sentiment de responsabilitate pentru soarta celuilalt.

---

[42] Şi mai ales al celei levinasiene, filosoful francez pledând de la un capăt la altul al operei sale pentru ideea de responsabilitate în sensul celui mai profund umanism;

- alteritatea poate totuşi însemna, în cel mai larg sens, şi absolut ***tot ceea ce este diferit de mine, tot ceea ce mă înconjoară***, deci şi *non-eurile* (concepţie bazată pe cea a lui Platon), *lucrurile* sau *fenomenele* care îmi marchează totuşi existenţa:

„Înainte de a mă ciocni de ceilalţi, înainte de a fi conştient de relaţia mea cu ceilalţi, eu mă izbesc de lucrurile din jurul meu. Tot ce mă înconjoară mă asediază -de la natura înconjurătoare la obiectele pe care le ating, sau la produsul spiritului ori mâinilor mele, totul e alteritate. Acest asediu îmi este dat dintru început, şi fără îndoială va persista până la sfârşit. Mai mult: chiar acest sfârşit mi se prezintă ca diferit, ca o alteritate: căci însăşi viaţa de după moarte (dacă sunt creştin) este postulată ca o existenţă întru totul alta şi altfel decât viaţa pe care o trăiesc acum."[43]

-alteritatea ***absolută*** este reprezentată, nu doar pentru teologi, de ***Dumnezeu***. Teologiei îi aparţine însă meritul de a fi construit ideea de alteritate ca model de perfecţiune ideală; de la Augustin la Toma d'Aquino, Sfinţii Părinţi pledează pentru credinţa în acest tip de alteritate, cauză primă şi ultimă, *Alfa* şi *Omega* a fiinţării însăşi, ale cărei atribute –omniscienţa, omniprezenţa, omnipotenţa – îi certifică esenţa pură şi unică:

„Trebuie să fie un alt lucru care să fie cauza fiinţării tuturor lucrurilor... Este clar că inteligenţa este formă şi fiinţare şi că fiinţarea o are de la fiinţarea primă care este doar fiinţare: şi aceasta este cauza primă care este Dumnezeu."[44]

---

[43] Ştefan Aug. Doinaş, *Fragmente despre alteritate*, în „Secolul 21", *Alteritate*, 1-7/2002, p. 23;

[44] Toma d'Aquino, *Despre Fiinţă şi Esenţă*, Editura Paideia, Bucureşti, 1995, p. 61;

Chiar şi astăzi, concepţia despre acest model primar al alterităţii cunoaşte o emergenţă demnă de semnalat. Nu puţini dintre specialiştii în antropologie culturală, religioasă ori filosofie se declară la fel de convinşi ca întotdeauna de faptul că, încă, *transcendenţa însăşi se anunţă sub înfăţişarea celuilalt.* Doar în aparenţă, dintre toate formele de alteritate, cea spectrală şi cea exotică îşi păstrează cea mai percutantă vitalitate, făcând o concurenţă serioasă mai vechilor forme de alteritate radicală.[45] În esenţă, însă, acestea din urmă deţin şi astăzi un rol fundamental pentru fiinţa umană.[46]

# Probleme subsecvente

Nici trecerea în revistă a principalelor concepţii care au relevat, sper, destul de convingător, dinamica problematicii de-a lungul istoriei gândirii, şi nici simpla enumerare a figurilor alterităţilor nu ilustrează într-o manieră cât de cât satisfăcătoare complexitatea ei. Închei, de aceea, prin schiţarea unora dintre posibilele subiecte de dezbatere, subsecvente, aşa cum arată Jean-François Rey,

---

[45] Pentru un catalog ingenios al figurilor alterităţii radicale, a se vedea Lucian Boia, *Între înger şi fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*, Ediţia a II-a, Traducere din franceză de Brânduşa Prelipceanu şi Lucian Boia, Humanitas, Bucureşti, 2011;

[46] Ştefan Afloroaei, de pildă, îşi exprimă încă din *Cuvântul înainte* la volumul *Lumea ca reprezentare a celuilalt (*Institutul European, Iaşi, 1994, p.7) convingerea că „transcendenţa însăşi se anunţă sub înfăţişarea celuilalt. Actul de transcendere înseamnă prezenţă a celuilalt, prezenţă faţă de care îşi pierde orice temei şi orice posibilitate de a fi înţeles. De la alteritatea ce irumpe în noi înşine la alteritatea celui străin sau cu totul îndepărtat, şi apoi la cea proprie timpului sau istoriei, faptul transcendenţei deschide însuşi orizontul lumii. Astfel se constituie, clipă de clipă, ceea ce numim lume sau istorie omenească. Dar totul devine cu putinţă prin survenirea alterităţii absolute, a celei divine, pentru care însuşi termenul de alteritate nu mai apare întru totul potrivit."

problematicii de ansamblu. De câteva din aceste subiecte mă voi servi în capitolul ultim, cel propriu-zis analitic.

## Apariţia alterităţii în orizontul eului

Apariţia alterităţii, a *celuilalt* înseamnă, pentru nu puţini dintre filosofi şi sociologi, o problemă majoră a eului. Jean-François Rey consideră[47] că aceasta ar fi spre exemplu una dintre contribuţiile majore ale fenomenologiei lui Husserl, care defineşte apariţia celuilalt drept experienţă sensibilă (preconceptuală), fără a fi însă senzorială: corpul celuilalt, pe care eu îl pot percepe, este un corp animat, un corp locuit de un suflet, asemănător deci cu al meu, dar diferit de al meu. Să apelăm totuşi la sursa primară:

> „Iată că în intenţionalitatea mea proprie se constituie un eu, un *ego* care nu este ca eu însumi, ci ca reflectându-se in propriul meu *ego*. Fapt e că acel de-al doilea *ego* nu se află pur şi simplu alături, nici, propriu-zis vorbind, nu-mi este dat «în persoană», ci e constituit cu titlul de *alter ego*, şi *ego*-ul pe care-l desemnează această expresie de *alter ego* ca pe unul din momentele sale sunt « eu însumi », în propria mea fiinţă. Celălalt trimite la mine insumi, celălalt este un reflex: este *analogul* meu şi, cu toate acestea, nu este nici un analog în sensul obişnuit al termenului"[48].

În *Omul şi mulţimea*, Ortega y Gasset duce mai departe consideraţiile husserliene, transformând „apariţia Celuilalt" într-o „problemă radicală, şi nu doar psihologică". Nu înainte de a corecta ceea ce crede că e „o eroare radicală" a lui Husserl:

---

[47] Jean-François Rey, în *op. cit.*, p. 16 ;
[48] Edmund Husserl, *op. cit.*, pp. 145-147;

„Ceea ce numesc « corpul meu » seamănă foarte puţin cu corpul celuilalt. Motivul e acesta: corpul meu nu este al meu doar pentru că îmi este lucrul cel mai apropiat, în asemenea măsură încât mă confund cu el şi mă aflu în el, si anume aici… Este al meu pentru că îmi este instrumentul nemojlocit de care mă slujesc, ca să mă descurc cu celelalte lucruri… Fără el nu aş putea trăi şi, fiind lucrul din lume a cărui « fiinţă pentru » îmi este cea mai indispensabilă, el e proprietatea mea în sensul cel mai strict şi superlativ al termenului. Toate astea Husserl le vede perfect. Dar, tocmai de aceea, surprinde faptul că el identifică ideea de « corp care este al meu » cu corpul celuilalt, care îmi este numai prin intermediul corpului meu, al văzului, pipăitului, auzului meu, rezistenţei întâmpinate de mine”[49].

Apoi, analizează reacţiile eului determinate de apariţia corpului Celuilalt în raza lui vizuală, a acestui corp distinct de al eului, posedând însă tot viaţă umană, deci înzestrată cu capacităţi asemănătoare cu ale noastre, inclusiv cea senzorială şi cea gnoseologică – motiv suficient pentru eul propriu să simtă

„o uşoară nelinişte ca şi cum o fină undă magnetică ne-ar fi străbătut şira spinării… E suficient să anunţăm că în analiza noastră urmează să apară ceilalţi oameni pentru ca în noi toţi să se producă o alarmă, un « Stai! Cine e? » Nu mai trăim în abandon, ci într-o stare de veghe şi cu prudenţă… Vom vorbi despre fiinţe – oamenii – care se caracterizează deoarece ştim că au o părere despre noi. De aceea ne-am pus în gardă,

[49] Ortega y Gasset, *Omul şi mulţimea*, Traducere din spaniolă şi note de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001, p. 115;

> „Ceea ce numesc « corpul meu » seamănă foarte puţin cu corpul celuilalt. Motivul e acesta: corpul meu nu este al meu doar pentru că îmi este lucrul cel mai apropiat, în asemenea măsură încât mă confund cu el şi mă aflu în el, si anume aici... Este al meu pentru că îmi este instrumentul nemojlocit de care mă slujesc, ca să mă descurc cu celelalte lucruri... Fără el nu aş putea trăi şi, fiind lucrul din lume a cărui « fiinţă pentru » îmi este cea mai indispensabilă, el e proprietatea mea în sensul cel mai strict şi superlativ al termenului. Toate astea Husserl le vede perfect. Dar, tocmai de aceea, surprinde faptul că el identifică ideea de « corp care este al meu » cu corpul celuilalt, care îmi este numai prin intermediul corpului meu, al văzului, pipăitului, auzului meu, rezistenţei întâmpinate de mine”[49].

Apoi, analizează reacţiile eului determinate de apariţia corpului Celuilalt în raza lui vizuală, a acestui corp distinct de al eului, posedând însă tot viaţă umană, deci înzestrată cu capacităţi asemănătoare cu ale noastre, inclusiv cea senzorială şi cea gnoseologică – motiv suficient pentru eul propriu să simtă

> „o uşoară nelinişte ca şi cum o fină undă magnetică ne-ar fi străbătut şira spinării... E suficient să anunţăm că în analiza noastră urmează să apară ceilalţi oameni pentru ca în noi toţi să se producă o alarmă, un « Stai! Cine e? » Nu mai trăim în abandon, ci într-o stare de veghe şi cu prudenţă... Vom vorbi despre fiinţe – oamenii – care se caracterizează deoarece ştim că au o părere despre noi. De aceea ne-am pus în gardă,

---

[49] Ortega y Gasset, *Omul şi mulţimea*, Traducere din spaniolă şi note de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, Bucureşti, 2001, p. 115;

> cu cugetul în stare de veghe: în orizontul blând al lumii paradisiace se arată un pericol: *celălalt om*".[50]

Ortega nu exclude, totuşi posibilitatea de a ni-l apropia pe celălalt, de a-l cunoaşte; potenţialitatea pericolului reprezentat de el nu anulează tentativa de apropiere şi nici cea de înţelegere a gândurilor atât de neliniştitoare ale Celuilalt. Cu atât mai mult cu cât „corpul Celuilalt, imobil sau în mişcare, este un semafor foarte abundent care ne trimite cele mai diverse semnale sau indicii sau presentimente desopre ceea ce se petrece în interiorul care este *celălalt om.* Acel interior, acea intimitate, nu este niciodată prezent, dar este co-prezent... Corpul este un foarte fertil câmp expresiv sau de expresivitate." Ochii, mai ales, „ne arată din celălalt mai mult decât orice altceva, pentru că sunt priviri, acte care vin *din interior* ca puţine altele... Nu doar vin din interior, ci observăm din ce profunzimi priveşte" (subl. aut.).

Din faţa celuilalt, Emmanuel Lévinas a făcut, şe stie, „o metaforă vie a alterităţii"[51]. Din punctul lui de vedere, Celălalt apare întotdeauna „din faţă", adică arătându-ne-o. Faţa este ceea ce văd mai clar în momentul în care mă aflu lângă sau în faţa Celuilalt. Spre deosebire de celelate atribute ale lui, dintre care oricum nu toate sunt vizibile, faţa este şi cea mai expresivă, oferindu-ne semnale despre interioritatea acestuia şi, în acelaşi timp, revelându-ne perfect veritabila alteritate/ stranietate a celuilalt. În fond, la Lévinas esenţialul alterităţii este chiar prezenţa necondiţionată a unei interiorităţi ce mi se opune, ce mă poate privi în faţă.

> „A vorbi despre identitatea celuilalt ca despre unul care mă interesează înseamnă a face psihagogie; a vorbi în numele lui

[50] *Idem*, p. 84;
[51] Jean-François Rey, în *op. cit.*, p. 19 ;

> atunci când nu-l las să vorbească el însuşi înseamnă a face demagogie; a căuta să-l conving de generalitatea anumitor asumări, a-l orienta şi călăuzi pe celălalt înseamnă a-i fi demis autonomia şi a-i administra un tratament pedagogic."[52]

Sunt false forme ale unei relaţionări sincere, oneste cu Celălalt. Doar „relaţia faţă-către-faţă este relaţia ireductibilă", deci cea adevărată, ne asigură filosoful. Între mine şi altul „există un raport care este dincolo de retorică. Această privire care roagă şi care pretinde – care nu poate ruga decât pentru că pretinde – , privată de tot fiindcă are dreptul la tot şi pe care o recunoşti dăruind, această privire este tocmai epifania chipului ca chip"[53]. Relaţia faţă-în-faţă este deci experienţa originară dată în însăşi expresia umană, care nu semnifică prin altul, ci se semnifică, şi face în definitiv pluralismul societăţii; ceea ce explică, după cum au arătat exegeţii operei sale, accentul pus de filosoful francez pe problemele etice, pe război şi pace, viaţă şi moarte, dragoste şi eros, justiţie şi bunătate, în sfârşit, pe responsabilitatea eului faţă de restul societăţii.

Reversul acestei concepţii să-i spunem favorabile privirii îl reprezintă celebrul avertisment al lui Jean-Paul Sartre situat în miezul capitolului „Privirea" din *Fiinţa şi neantul. Eseu de ontologie fenomenologică*. A-l privi pe celălalt înseamnă şi a fi privit de el. „A-fi-văzut de-celălalt" este *adevărul* lui „a-vedea-pe-celălalt" (subl. aut.). Pericol dublu: pe de o parte, văzându-mă, Celălalt mă transformă în obiect, mă depersonalizează şi mă înstrăinează, într-un fel, de mine însumi. Căci, când sunt privit, îmi modific oricum comportamentul: „Iată că am auzit paşi pe coridor: cineva mă priveşte. Ce înseamnă asta? Înseamnă că sunt imediat atins în fiinţa

---

[52] Vianu Mureşanu, *Heterologie. Introducere în etica lui Lévinas*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2005, p. 77;
[53] Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 57;

mea şi că modificări esenţiale apar în structurile mele –modificări pe care pot să le sesisez şi să le fixez conceptual prin cogito-ul reflexiv”[54]. Apoi, însăşi privirea Celuilalt este un semn al înstrăinării lui faţă de mine, al unei distanţări care lui Sartre i se par evidente:

„Niciodată, când vă privesc nişte ochi, nu-i puteţi găsi urâţi sau frumoşi, nu le puteţi remarca culoarea. Privirea celuilalt îi ascunde ochii, pare să meargă *în faţa lor*. Această iluzie provine din aceea că ochii, ca obiecte ale percepţiei mele, rămân la o distanţă precisă care se desfăşoară de la mine la ei –într-un cuvânt, eu sunt prezent la ochi fără distanţă, dar ei sunt îndepărtaţi de locul în care « mă aflu eu » – , în timp ce privirea, în acelaşi timp, este deasupra mea fără distanţă şi mă ţine la distanţă”[55].

Distanţare care îi pare filosofului a contamina fatal relaţia cu alteritatea, transformând-o într-o altfel de relaţie; privirea Celuilalt devine chiar o privire a Meduzei, care îşi demonstrează puterea (nu doar ilustrând dorinţa celuilalt de a mă poseda prin privire, deci forţa lui). Ea pietrifică, obiectualizând eul privit, după ce mai întâi îl transformă într-unul vulnerabil.

## Identificarea şi (re)cunoaşterea alterităţii

Apariţia celuilalt în orizontul meu vizual nu este, însă, decât primul pas, cu totul insuficient, spre cunoaşterea lui. Iar a-l cunoaşte pe celălalt este, în esenţă, un fapt extrem de dificil, cu atât mai mult

---

[54] Jean-Paul Sartre, *Fiinţa şi neantul. Eseu de ontologie fenomenologică*, Ediţie revizuită şi index de Arlette Elkaïm-Sartre, Traducere de Adriana Neacşu, Editura Paralela 45, 2004, p. 365;
[55] *Idem*, p. 363;

azi, când fiecare îşi construieşte cu minuţie o identitate socială care să-i mascheze foarte bine interioritatea.

Psihologia şi sociologia, în general ştiinţele socioumane au conchis că identificarea lui altul înseamnă, în fond, conferirea unei identităţi precise acestui altul, adică înscrierea lui într-un ansamblu de „categorii de referenţi identitari", dintre care cele mai importante ar fi următoarele: identitatea materială (caracteristicile fizice, morfologice etc., posesiunile), identitatea proprie (originile şi trecutul, situaţia actuală – nume, îndatoriri, sistemul de valori şi conduitele specifice, competenţele şi rezultatele deja obţinute), identitatea socială (imaginile identităţii date de alţii, apartenenţa la grupuri socio-profesionale, religioase etc., simboluri şi semne exterioare trimiţând la un loc în ierarhia socială)[56]. Este adevărat, însă, că cele mai multe dintre atributele identitare se referă mai curând la posibilitatea unei cunoaşteri exterioare a alterităţii.

> „On connaît autrui par ses expressions physiques, son comportament, ses discours ou ses réalisations (ses actes ou ses oeuvres). Mais autrui comme personnalité reste toujours au delà de ses discours et de ses actes. Comme « centre des actes » (Max Scheler), il reste toujours susceptible d'actions surprenantes ei imprévisibles du fait même qu'il est l'expression d'une liberté"[57].

Nu ştim niciodată ce se află dincolo de aparenţe, sub automatele cu pălării şi mantouri pe care le zăreşte de la fereastra sa Descartes[58];

---

[56] v. Alex Muchielli, *L'identité*, Presses Universitaires de France, 1986, pp. 9-10;

[57] Didier Julia, *Dictionnaire de la philosophie*, Larousse, 1991, p. 24;

[58] „Que vois-je de cette fenêtre, sinon des chapeaux et des manteaux, qui peuvent couvrir des spectres ou des hommes feints qui ne se remuent que par ressorts? Mais je juge que ce sont de vrais hommes..." (Descartes, *Les Méditations Métaphysiques*, Seconde méditation, chap. 14, Editura Bordas, 1987);

nu putem decât cel mult să facem supoziţii asupra lor, conferindu-le mai întâi atributele umanului, apoi celelalte trăsături individualizante. Dar este extrem de greu să cunoaştem într-adevăr un *alt eu*, să-i pătrundem în interioritatea rămasă, astfel, o realitate iluzorie. Un fel de scepticism pe care îl putem întâlni la nu puţini dintre filosofii secolului al XX-lea, convinşi de faptul că celălalt nu poate fi explicat, ci doar cel mult înţeles (una dintre ideile de bază ale amplei construcţii despre maladiile mentale expuse de Karl Jaspers, în *Tratat de psihopatologie generală*, 1913).

Un caz extrem este acela al lui Hegel, în a cărui binecunoscută dialectică Stăpân/Sclav s-a putut observa nimic altceva decât o concepţie pesimistă despre posibilitatea cunoaşterii şi respectării celuilalt. Întâlnirea dintre două conştiinţe, dintre două euri înseamnă, hegelian vorbind, o „luptă pe viaţă şi moarte", dar care nu trebuie neapărat să se finalizeze, adică nu înseamnă întotdeauna nimicirea sclavului de către stăpân. Dimpotrivă, este vorba despre o relaţie biunivocă, pe care Jean-François Rey o interpretează pentru profani astfel:

> „... dacă sunt stăpân, am nevoie de un sclav care să mă recunoască drept stăpân. Stăpânul şi sclavul sunt unul pentru celălalt alteritatea, însă o alteritate problematică, pentru că ea nu se limitează la o sterilă situare «faţă în faţă». La început, este o luptă. În poziţia dominantă se va afla cel care îşi va fi pus viaţa în joc, precum soldaţii din anul II al calendarului republican, al căror glas răsună încă în *Fenomenologia spiritului* (1807): « Libertatea sau moartea! ». Literal, un om devine Stăpân numai atunci când reuşeşte să-şi depăşească frica de moarte, alegând libertatea....Însă el nu este Stăpân decât pentru că are în faţă un altul care a pierdut pentru că a preferat viaţa libertăţii. Este necesar ca celălalt, care nu şi-a pus viaţa în joc, să supravieţuiască pentru a-l recunoaşte. Celălalt va supravieţui ca sclav pentru a recunoaşte nu un *alter ego*, ci un Stăpân. Celălalt nu va fi ucis, ci aservit: va deveni un

cadavru viu, un învins cruțat. Sclavul este adversarul învins care nu și-a riscat viața până la capăt, care nu a adoptat principiul Stăpânilor: să învingi sau să mori. Este cel care a acceptat viața acordată de un altul. Prin urmare, depinde de acesta. A preferat sclavia morții și de aceea, alegând să rămână în viață, a devenit sclav." [59]

Cunoscute sunt și ideile lui Friedrich Nietzsche despre voința de putere („Der Wille zur Macht") și supraomul ce își exercită „voința de a trăi" în numele unui ideal ce nu este altceva decât o tablă de valori dionisiace. Supraomul, „cel tare", este cel care își afirmă superioritatea vitală față de „cel slab", având ca unic scop, după cum mărturisește în *Amurgul idolilor sau cum se filosofează cu ciocanul Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophiert* (1889), „îmbunătățirea rasei umane, regenerarea speciei în sensul dezvoltării și afirmării celor biologicește supradotați". Or, supraomul trebuie să evite relația cu ceilalți, indiferent dacă a fost sau nu recunoscut de ei ca atare; căci a fi cu ceilalți înseamnă a accepta acțiunea egalizatoare a vulgului, a te „murdări" și a te înstrăina de tine însuți în hățișul mulțimii:

> „La noi singurătatea e o virtute, o înclinare sublimă și avântată spre curățenie, care ghicește tot ceea ce în atingerea dintre om și celălalt – în «societate» – duce la necurățenie."[60]

---

[59] *Dicționarul alterității..., ed. cit.*, p. 17;

[60] Fr. Nietzsche, *Dincolo de bine și de rău*, Editura Humanitas, 1991, p. 221;

## Raporturile cu alteritatea. *La început este*, totuşi, *relaţia...*

Şi totuşi, omul nu poate vieţui în lume fără ceilalţi oameni... Pe primatul relaţiei între fiinţe îşi bazează Martin Buber întregul sistem de gândire, expus în *Eu şi Tu (Ich und Du)* din 1923, lucrare ce inaugurează reflecţia asupra celuilalt în tradiţia filosofică actuală. Considerată „adevărată biblie a dialogului", ea îşi sintetizează sistemul conceptual în celebra formulă inspirată din începutul primului verset al Evangheliei după Ioan: „*la început este relaţia* (*Im Anfang ist die Beziehung*)"[61]. Relaţia este, aşadar, din punctul de vedere al lui Buber, un eveniment ontologic primordial, întrucât spaţiul ei este locul de manifestare a Spiritului, o dimensiune superioară a fiinţei. Iar relaţia prin excelenţă este cea pe care limbajul o exprimă perfect prin perechea *Eu-Tu*, adică o relaţie între două persoane prezente, care astfel comunică faţă în faţă nemijlocit:

> „Relaţia cu Tu este nemijlocită. Între Eu şi Tu nu se află nici o conceptualitate, nici o pre-cunoaştere, şi nici o fantezie; şi chiar memoria însăşi se transformă, atunci când cade din detalii în totalitate. Între Eu şi Tu nu se află nici un scop, nici o poftă, nici o anticipare... Orice mijloc e un obstacol"[62].

Iată, prin urmare, raportul ideal, cel de reciprocitate, diferit de cel între Eu şi Acela (*Ich –Es*), ce indică relaţia între subiectul cunoscător şi obiectul cunoaşterii sale (iar pericolul cel mai grav care ameninţă fiinţele şi raporturile dintre ele constă, buberian vorbind, chiar în transformarea perechii *Eu-Tu* în *Eu-Acela*, adică în reificarea lui celălalt).

---

[61] Martin Buber, *Eu şi Tu*, Traducere din limba germană şi prefaţă de Ştefan Aug. Doinaş, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 44;
[62] *Idem*, p. 38;

Foarte interesat de problematica raporturilor cu *celălalt* se arată şi, mai târziu, Tzvetan Todorov. Interogaţia „Cum să te comporţi faţă de celălalt?" este, de altfel, problema esenţială pe care şi-o pune teoreticianul şi la care încearcă să răspundă începând cu volumul *Cucerirea Americii*. În chiar primul capitol al acestuia, el îşi mărturiseşte de altfel tranşant preocuparea, doar aparent banală, în esenţă de o complexitate indubitabilă, schiţând apoi cât se poate de concis o tipologie a celuilalt:

> „Intenţionez să vorbesc despre modul în care eul îl descoperă pe celălalt. Dar formularea, în generalitatea ei, se subîmparte imediat în categorii care lasă să se întrevadă direcţii multiple. Îi putem descoperi pe ceilalţi *în noi înşine*, putem înţelege că nu formăm o substanţă omogenă şi radical străină de ceea ce nu este sinele: *eu este un altul*. Dar şi ceilalţi sunt nişte euri: subiecţi ca şi mine, pe care numai punctul meu de vedere, din care toţi ceilalţi sunt acolo, şi numai eu sunt aici, îi separă şi îi distinge într-adevăr de mine. Îi pot concepe pe aceşti alţii ca *pe o abstracţie*, ca pe o instanţă a configuraţiei psihice a oricărui individ, ca pe *Celălalt, celălalt sau altul în raport cu eu*; sau ca pe *un grup social concret* de care noi nu aparţinem. Acest grup poate fi, la rândul său, interior societăţii; femeile faţă de bărbaţi, bogaţii faţă de săraci, nebunii faţă de normali; sau exterior, deci o altă societate, apropiată sau, după caz, depărtată: fiinţe pe care totul le apropie în plan cultural, moral, istoric; sau nişte necunoscuţi, străini, a căror limbă sau obiceiuri nu le înţeleg, atât de străini mie încât, la limită, ezit să recunosc apartenenţa noastră comună la aceeaşi specie"[63].

---

[63] Tzvetan Todoriov, *Cucerirea Americii. Problema Celuilalt*, Traducere de Magda Jeanrenaud, Institutul European, Iaşi, 1994, p. 8;

Convins de imposibilitatea epuizării subiectului, Todorov preferă să aleagă spre dezbatere –una mai mult etică decât istorică- ultima dintre categoriile alterităţii, şi anume pe celălalt ca străin cu desăvârşire din punct de vedere etnic (şi, de aici, religios, mental, cultural, lingvistic ş.a.m.d.). „Aleg oarecum arbitrar această problematică a celuilalt, cel-exterior-şi-îndepărtat din neputinţa de a vorbi în acelaşi timp despre tot, căci astfel cercetarea nu s-ar mai încheia vreodată" trebuie să recunoască în fine Todorov, fără a recunoaşte în fapt propriul interes în abordarea comprehensivă a acestui avatar al Celuilalt: el însuşi este un astfel de *Celălalt*, un *Străin* (bulgar) stabilit în Franţa din 1963. Pentru a aborda totuşi ne-arbitrar, metodic şi riguros ştiinţific problematica raporturilor complexe, principial contradictorii, cu *Celălalt ca alteritate etnică*, Todorov are nevoie de o scenografie nu numai cât se poate de cunoscută, ci şi polemică *ab initio*. Cea mai potrivită, desigur, i se pare a fi cucerirea Americii, în fapt o poveste fascinantă, în mai multe trepte: descoperirea (prin Cristofor Colón), cucerirea (prin Cortés), iubirea (prin Las Cassas) şi cunoaşterea (prin Sahagun) a amerindienilor. Punctul de plecare al hermeneuticii acestei istorii este interogaţia, desigur legitimă, cum a fost posibilă cucerirea, într-un timp foarte scurt, a aproape zece milioane de azteci, câţi număra Imperiul lor la data respectivă, de către o mână de colonizatori spanioli. Sigur, răspunsurile parţiale există: posesia armelor de foc, a tehnicii avansate de luptă ş.a. Todorov preferă însă a răspunde după analiza riguroasă a celor două sisteme de semne angajate atunci în luptă, spaniol, respectiv aztec. Or, spaniolul Cortés înţelege repede că nu are nicio şansă dacă nu câştigă mai întâi războiul semnelor: „ … urmăreşte mai întâi de toate să înţeleagă (*comprendre*), nu să ia (*prendre*); în primul rând îl interesează semnele, nu referenţii. Expediţia sa începe printr-o căutare a informaţiilor, nu a aurului". Tentativa i se dovedeşte salutară. Cortés observă că, înainte de a fi o comunicare între oameni, comunicarea aztecă se axează mai degrabă pe raporturile dintre om şi lume, deci cosmos. Acesta e *pattern*-ul

originar, de esenţă mitică şi expresie ritualică, care funcţionează în lumea aztecă. Aici, „acţiunea asupra celuilalt prin intermediul semnelor rămâne (...) într-un stadiu embrionar; în schimb, informarea asupra stărilor de lucruri nu este nici un moment neglijată, fie ele chiar şi vii". Aztecii sunt doar maeştri „în arta vorbirii rituale", şi nu în situaţii de improvizaţie. Spaniolii sunt, dimpotrivă, câştigători ai războiului semnelor, stăpâni, de fapt manipulatori ai limbajului, ai comunicării între oameni, spaniolii au avut un impact extraordinar asupra lumii aztece, pentru care cucerirea s-a dovedit „un eveniment absolut imprevizibil, surprinzător, unic", adică un veritabil şoc. Iar „din acest şoc între o lume rituală şi un eveniment unic rezultă incapacitatea lui Moctezuma de a produce mesaje adevărate şi eficiente". Şi, invers, capacitatea lui Cortés (omul momentului potrivit, al *kairos*-ului) de a transforma limbajul „în scopul manipulării Celuilalt", de a disimula pentru a-l cunoaşte şi distruge pe Celălalt.

Desigur, cel puţin câteva chestiuni se cuvin a fi discutate din această perspectivă. De cele mai multe ori, cucerirea unui popor s-a bazat, şi istoria ne-a furnizat în acest sens nenumărate exemple (din cele mai îndepărtate spaţii, de altfel, de la cucerirea triburilor asimilate, ulterior, Imperiului roman sau cuceririle lui Alexandru cel Mare şi până la asimilările colonialiste sau conflictele armate contemporane, „justificate" religios), pe forţa armată, pe superioritatea numerică şi tehnică a cuceritorilor, şi nu pe inteligenţa lor lingvistică sau semiotică. Cu atât mai mult, cucerirea Americii pare a fi exemplară. Pragmatismul care a justificat, apoi, de fiecare dată cucerirea a determinat *ab initio* forţarea asimilaţiei Celuilalt, a cuceritului, de către cuceritor. Comprehensiunea diferenţelor uriaşe dintre aceştia nu a intervenit decât ulterior, pentru nivelarea mărcilor identitare radical diferite, care din perspectiva cuceritorului ar fi reprezentat un risc de revoltă. Sigur că, încă de la început, raţiunile pecuniare au fost abil camuflate şi în cazul cuceririi Americii. Ne referim, aici, doar la cele colective; după descoperirea noului

continent, antreprenorii şi aventurierii conchistadori fireşte că deţineau libertăţi aproape nelimitate asupra băştinaşilor de pe teritoriul pe care îl primeau în concesiune printr-o *capitulatión* regală (practic, aveau drept de viaţă şi de moarte asupra băştinaşilor de pe domeniul primit). Drept convertit, de cele mai multe ori, în tratament bestial aplicat acestora, şi care determina reacţii dintre cele mai vehemente încă de la mijlocul secolului al XVI-lea: a se vedea, bunăoară, celebra dezbatere teologică şi juridică organizată de împăratul Carol al V-lea la Valladolid în 1550 şi 1551. În faţa a patru doctori ai Bisericii, trei dominicani şi un franciscan, doi eruditi au prezentat argumente pro şi contra colonizării Americilor, organizate pe patru mari teme: „barbaria" amerindienilor, „idolatria" acestora, necesitatea de a salva victimele inocente ale ritualurilor religioase barbare, specifice mentalităţii religioase amerindiene, în fine, necesitatea de a-i evangheliza. Actorii principali sau, în termeni moderni, „procurorul", respectiv „avocatul apărării": Juan Ginés de Sepúlveda (filosof, teolog şi cronicar imperial, autorul unor studii controversate, care legitimau utilizarea acţiunii militare împotriva ereticilor)[64] şi Fray Bartolomé de Las Casas, episcop de Chiapas şi veritabil „apostol al indienilor" (la rândul lui, autor al unei *Apologii* contra lui Sepúlveda si al unei *Historia apologética* în care susţinuse că indienii sunt egali sau chiar superiori altor rase). Nici nu e greu de imaginat cine a reieşit drept învingător al acestei dispute…

Revenind, însă, la *Cucerirea Americii*, să citām, integral, concluzia autorului de la capătul pertinentei analize a cazului prezentat cu armele istoricului, dar mai ales ale antropologului şi moralistului:

---

[64] *Democrates primus* sau *De la conformidad de la milicia con la religión Cristiana* (1533), respectiv *Democrates secundus* sau *De las justas causas de la guerra contra los indios* (1544-1545);

„Trebuie să distingem între cel puţin trei axe diferite ale problemei alterităţii. Mai întâi, *o judecată de valoare* (planul axiologic): Celălalt este bun sau rău, îl iubesc sau nu-l iubesc, aşa cum se spunea pe-atunci, îmi este egal sau îmi este inferior (căci este de la sine înţeles că, de cele mai multe ori, sunt bun şi mă preţuiesc...). Există, în al doilea rând, *acţiunea de apropiere sau de îndepărtare faţă de celălalt* (planul praxiologic): îmbrăţişez valorile celuilalt, mă identific cu el; sau îl asimilez pe celălalt mie, îi impun propria-mi imagine; între supunerea la celălalt şi supunerea celuilalt există un al treilea termen, neutralitatea sau indiferenţa. În al treilea rând, *cunosc sau ignor identitatea celuilalt* (ar putea fi planul epistemic); desigur că aici nu există nici un absolut, ci o gradare infinită între stări de cunoaştere mai mult sau mai puţin complexe."[65] (subl. mele, E.I.)

## A-l descoperi şi a-l cuceri pe celălalt. Două supoziţii teoretice

Orice s-ar spune, aceste trei axe diferite ale problemei alterităţii sunt recognoscibile chiar şi acum, în începutul mileniului al treilea. Neîndoielnic, şi pentru că alteritatea, cu atât mai mult alteritatea etnică, încă seduce. Deşi astăzi, în aparenţă cel puţin, cunoaştem tot ceea ce se poate cunoaşte (geografic şi etnografic

---

[65] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 173. Putem raporta dialectica relaţională todoroviană la concepţia lui Sartre privitoare la relaţiile concrete cu celălalt, relaţii reductibile la doi poli atitudinali. A se vedea capitolele „Prima atitudine faţă de celălalt: dragostea, limbajul, masochismul" şi „A doua atitudine faţă de celălalt: indiferenţa, dorinţa, ura, sadismul" (Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, pp. 498-560);

vorbind), suntem fascinaţi de spaţiile îndepărtate. Pentru vest-europeni, este adevărat, fascinaţia americană a început, uşor-uşor, să pălească; în ultimele decenii, s-a ajuns chiar la teoretizarea unui fenomen contrar, „antiamericanismul". Reprezentanţii săi francezi (Gabriel Matzneff, Alain de Benoist, Jean Baudrillard, Régis Debray etc.) au mizat, bunăoară, pe raţiuni ontologice, istorice, dar şi religioase. Într-o carte intitulată chiar *Amérique,* Jean Baudrillard acuză America (văzută aproape ca o „societate primitivă a viitorului") de faptul că nu are un trecut îndepărtat propriu şi, prin urmare, nici o memorie profundă: „America exorcizează problema originii, ea nu cultivă originea şi autenticitatea mitică, ea nu are trecut şi nici adevăr fondator. Ea trăieşte într-un prezent perpetuu"[66]. Ideea va fi repetată, deşi mai puţin vehement, şi în *Figuri ale alterităţii*: spre deosebite de Japonia, America („un obiect radical straniu şi cu totul îndepărtat de Europa") este lipsită de trecut şi implicit şi de originalitate:

> „Dacă plecăm de la ipoteza că America este ţara cea mai apropiată astăzi de originea sa, dacă are vreuna, atunci ea nu are origine, tocmai pentru că se află în ruptură cu originea sa. Ea nu are originalitate proprie şi asta creează oarecum forţa sa, puterea sa de fascinaţie."[67]

Statelor Unite ale Americii li s-a mai reproşat, între altele, credinţa tipic americană în utopia colectivă (*the american way of life*), care conduce la o autolegitimare globală a fiinţei sale colective, care face imposibile orice alteritate şi alternativă istorică veritabilă[68]. În fapt, fundamentele religioase ale dreptului constituţional american

---

[66] Jean Baudrillard, *Amérique,* Livre de Poche, 1988, p. 76;
[67] Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 74;
[68] Cf. Jean-Jacques Wunenburger, *Viaţa imaginilor,* În româneşte de Ionel Buşe, Editura Cartimpex, Cluj, 1998, cap. „De la Pământul făgăduinţei la Vestul american";

şi mai ales rolul cvasisoteriologic al banilor (s-ar spune că zeitatea absolută balzaciană nu este ubicuă, ci localizată permanent în State!) ar atesta „urmărirea imaginară a unei căutări, cea a unei noi naţiuni sfinte"[69] etc. etc.

Polul interesului vest-european vis-à-vis de alteritatea etnică s-a mutat, prin urmare, înspre est, spre Orientul îndepărtat. Se reiterează, astfel, pe la sfârşitul secolului al XX-lea, interesul major pe care puterile europene îl arătau faţă de Orient în Evul Mediu şi Renaştere. Într-un volum substanţial consacrat *Figurilor alterităţii* actuale, Jean Baudrillard îşi mărturiseşte spre exemplu fără echivoc fascinaţia faţă de o emblemă a Orientului viu, Japonia, mai mult, discută despre aceasta ca despre obiectul unei „fascinaţii generale, durabile, compulsive, pasionale", în care s-ar decoda chiar „angoasele şi speranţele civilizaţiei noastre"[70]. *Niponomania* s-ar explica prin existenţa unor arhetipuri, ale unor elemente fundamentale, invariabile din combinaţia cărora ar rezulta „nenumăratele Japonii imaginare, care sunt variabile după ţări, după persoanele care le construiesc, după punctele de vedere": arhetipul apocalipsei nucleare (simbolizat de Horoshima şi Nagasaki), arhetipul evadării tehnice (producţia de artefacte, simulacre, automate care vor crea iluzia că putem ocoli realul şi constrângerile sale – de timp, de spaţiu, ale corporalităţii fizice), arhetipul umanului, al viului care supravieţuieşte chiar şi sfârşitului istoriei (printr-o formă particulară de „dandism"care îi face pe japonezi să înlocuiască realul şi legile sale cu o „regulă de joc" cu totul seducătoare – dandism ilustrat prin teatrul *nô*, ceremonia ceaiului, *ikebana* şi în special cultul peren al suicidului onorabil, *seppuku*) şi, în fine, arhetipul alterităţii interioare (capacitatea de a recunoaşte în sine, de a-şi proiecta în propria interioritate ceva din specificul japonez). În rezumat,

---

[69] *Idem*, p. 134 .
[70] Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 36;

„mi se pare că toată această Japonie imaginară care ne înconjoară din toate părţile păstrează un nucleu comun care ar schiţa un fel de utopie, un fel de buric al lumii, sau mai degrabă un ombilic al tuturor culturilor posibile; un nucleu, în orice cultură, care nu poate fi analizat, în sensul în care Freud spunea că e imposibil să vorbeşti despre ombilicul visului, întrucât el rezistă oricărei interpretări. Poate că un asemenea ombilic ar realiza exotismul pur căutat de Segalen, adică « percepţia acută şi imediată a unei incomprehensibilităţi eterne ».”[71]

Această Japonie a lui Jean Baudrillard se află într-un raport evident de similaritate cu Orientul reprezentat, pentru Jorge Luis Borges, de *O mie şi una de nopţi.* Lectura acestei opere corespunde perfect, în opinia scriitorului argentinian, necesităţii irepresibile exprimate, „pe la o mie opt sute nouăzeci şi ceva, de către Ruyard Kipling: „Dacă ai auzit chemarea Orientului, nu vei auzi nimic altceva”. Or, „această lume, această specie de eternitate – *O mie şi una de nopţi* ale Orientului[72]” îi defineşte lui Borges tocmai Orientul imaginar (căci „Orientul real nu există”). Ceea ce am putea numi, prin urmare, *ficţiunea de Orient* a lui Borges este reprezentată tocmai de marea carte a acestuia; corespondenţele arhetipurilor orientale teoretizate de Jean Baudrillard sunt, în conferinţa lui Borges, trăsăturile *ontos*-ului oriental, aşa cum el este configurat de imaginarul *Nopţilor:* o lume a extremelor, umane şi economice, fabulosul comorilor ascunse, magia, tragismul, visurile multiplicate sau timpul infinit.

---

[71] *Idem*,, p. 49;

[72] Jorge Luis Borges, *O mie şi una de nopţi*, în *Frumuseţea ca senzaţie fizică,* Traducere şi postfaţă de Valeriu Pop, Cuvânt înainte de Andrei Ionescu, Editura Paideia, Bucureşti, 1998;

Să o mai spun?! Crezând, cu tărie, în ideea de Orient – fie el real ori imaginar – credem, de fapt, în propria noastră capacitate de a ne deschide spre altceva, de a recunoaşte alteritatea şi, astfel, de a ne cunoaşte mai bine ...

## Funcţia alterităţii. Celălalt ca mijloc de cunoaştere şi realizare a sinelui

Încă din *Fenomenologia spiritului* (1806), Hegel arată că realizarea sinelui trece prin recunoaşterea celorlalţi. Filosoful german prezintă de altfel, cum am văzut, chiar primul moment al recunoaşterii noastre ca cel al luptei rivale a două conştiinţe care sunt mai întâi închise fiecare în propria ei subiectivitate. „Fiecare dintre ele vrea să se impună ca liberă şi independentă" (anunţă el într-o *Propedeutică filosofică*, redactată spre 1809 şi publicată postum). În concepţia hegeliană, aşadar, acest conflict merge până la negarea *celuilalt*. În concluzie, dezvoltarea indivizilor ca şi cea a popoarelor trece obligatoriu prin aceste conflicte în care *celălalt* este, pe rând, „negat, depăşit, păstrat" într-o dialectică ce permite conştiinţei să aibă un punct de vedere din ce în ce mai universal asupra realităţii. Tocmai pentru a regla, limita, organiza aceste conflicte sunt create înseşi legile, instituţiile, normele care definesc forma relaţiilor noastre cu celălalt în societate şi permit viaţa în colectivitate.

Care este atunci funcţia primordială a *Celuilalt* în raport cu mine? Care este, altfel spus, motorul adevăratei „deschideri"[73] spre Celălalt, catalizatorul tentativei de întâlnire, dialog şi cunoaştere cu alteritatea? Finalitatea relaţiei pare evidentă doar în cazul în care întâlnirea eului cu alteritatea, cu *altul* ca ipostaziere a *celuilalt sex*, este determinată de tendinţa (inerentă!) a reiterării – dacă nu cumva

[73] Ceea ce Didier Julia numeşte, în *Dictionnaire de la philosophie* , *ed. cit.*, „ouverture à autrui";

pur şi simplu a fiinţării – „cuplului dual absolut”[74]. Simpla curiozitate, nevoia de o natură oarecare, de regulă materială, sau ceva cu mult mai profund decât simpla intuiţie a utilităţii relaţiei? Răspunsul nu poate fi decât unul singur: perceperea şi relaţionarea cu Celălalt, nevoia de recunoaştere din partea lui –desigur, nu neapărat în accepţie hegeliană – nu sunt altceva decât forme ale cunoaşterii şi realizării de sine. În fond, Buber are dreptate când afirmă, tranşant, că

> „*Omul accede la Eu prin Tu*. Partenerul apare şi dispare, evenimentele de relaţie se îngroaşă şi se risipesc, şi în acest schimb se limpezeşte, crescând treptat-treptat, conştiinţa partenerului-care-rămâne-mereu-acelaşi, conştiinţa de Eu.”[75] (subl. ns.)

Nu alta poate fi premisa utilizării temei literare a alterităţii, una dintre cele mai prolifice şi mai incitante de altfel: indiferent de figura alterităţii pe care o exploatează, scriitorii au înţeles perfect, cum se va vedea mai departe, necesitatea raportării ei la individualitatea umană, tocmai pentru a-i mijloci cunoaşterea de sine, primat al trăirii (trans)mundane. Deloc întâmplător, romane româneşti recente, precum *Marañon sau Adevărata istorie a descoperirii Lumii Noi* de Ruxandra Ivăncescu, *Istoria romanţată a unui safari* de Daniela Zeca sau *În drum spre sud* de Adrian G. Romila, se prevalează de tiparul aventurii (fie aceasta propriu-zis

---

[74] Sintagmă utilizată, spre exemplu, de Corneliu Mircea, pentru a explica deschiderea lui *unul* „ca sine, spre un altul: *spre un singur altul*”, echivalent şi complementar, desigur, de sex opus; autorul *Cărţii fiinţei* conchide, de altfel, în capitolul *Re-producerea*, că impulsul primar al „unificării, al cununiei fiinţei cu sine şi cu altul” nu este altceva decât o mărturie a necesităţii perpetuării speciilor, ceea ce asigură însăşi existenţa universului viu (Corneliu Mircea, *op. cit.*, p. 385);

[75] Martin Buber, *op. cit.*, p. 55;

eroică sau doar erotică) pentru a chestiona subtil problematica alterităţii etnice, psihologice, religioase şi lingvistice. Lectura acestor romane fals ero(t)ice ilustrează întocmai două paradigme majore ale „ficţiunii altuia" (Marc Guillaume): supunerea Celuilalt prin cucerirea armată, respectiv supunerea lui prin eros. Două tentative distincte de apropiere a alterităţii care, totuşi, separă ireversibil, printr-o sumă întreagă de diferenţe, observabile, la un nivel superficial, în cutume, la unul mai profund în mentalitate. Separare care captivează, totuşi, invariabil…

# Abordări literare ale alterității

## Premise de lucru. Scurtă preistorie a alterității ca temă literară

Am văzut, încă de la începutul capitolului precedent, că, în momentul în care se dezbate chestiunea spinoasă a alterității, se poate ajunge la concluzia că figurile alterității există peste tot, și că o atare proliferare ar ilustra ea însăși o aptitudine proprie spiritului uman, ce tinde să gândească, să opereze după un sistem binar, cel al dualităților necesare. Numeroase exemple literare sau mitologice pot convinge, mai mult decât perechile de concepte furnizate de Michel Tournier, de emergența modelelor dualiste ale spiritului. S-a observat, de altfel, că Romulus este o alteritate a lui Remus, Castor a lui Pollux, Eva a lui Adam, Iuda a lui Iisus, Sancho Panza a lui Don Quijote, Mefisto a lui Faust, că fiul este un *alter ego* al tatălui, sclavul al stăpânului, naratorul ca *alter ego* al autorului, dar și al personajului, iar lista se poate prelungi *ad libitum*.

Cum mi-am propus, ca centru de interes al acestui prim volum, tratarea problematicii alterității interioare (și doar în literatură, deși, cum am mai spus, psihanaliza i-a furnizat acesteia unele dintre conceptele cheie: *alter ego, stadiu al oglinzii, arhetip al sinelui,*

*reflectare narcisiacă* etc.), mă voi referi în continuare cu precădere la figuri preponderente ale acestui tip de alteritate şi la funcţiile lor specifice. Parcurgându-le, un cititor pacient va constata, de altfel, că şi în acest caz literatura nu doar a utilizat o temă prolifică, mai pregnant, desigur, în anumite epoci de emergenţă a individualităţii umane, aflate într-o acerbă căutare de sine, dar şi că tratările literare ale acesteia adâncesc semnificaţiile conferite alterităţii în ştiinţele socio-umane sau oferă, nu de puţine ori, răspunsuri inedite la interogaţiile acestora.

Să notez, de la început, că o „preistorie" a temei ar include obligatoriu formele alterităţii interioare exploatate, foarte timpuriu, în literatura antică. În teatru, mai ales, întrucât

> „par sa nature d'art de représentation, il montre toujours l'acteur et son personnaje, le monde représenté et ses représentations, les signes à la fois référentiels (ils « imitent » ou « parlent » le monde) et autoréférentiels (renvoyant à eux mêmes, comme tout objet esthétique)."[76]

Alteritatea se impune, încă de la începuturile genului, ca perfectă ilustrare a acestei raportări cu totul aparte între actor şi rol, între lume şi reprezentarea ei, dar şi între personajele jucate pe scenă. Întrega istorie a teatrului, în fond, dovedeşte o apetenţă neostoită pentru figuri ale alterităţii interioare. Între ele, o amintim pe prima şi probabil cel mai des reprezentată, deci cea mai longevivă: ***sosia***, bazată pe mitul grecesc al naşterii lui Heracle (prin păcălirea mamei sale, Alcmena, de către Zeus, care i se înfăţişează sub imaginea unei sosii a soţului plecat în război, Amfitrion). Lui Plaut îi datorăm nu doar prima utilizare – în registru comic – a temei, ci şi ideea

---

[76] Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, préface de Anne Ubersfeld, Dunot, Paris, 1996, p. 102;

originală a apariţiei pe scenă a două personaje absolut identice din punct de vedere fizic, în plus, reclamând aceeaşi identitate. Mă refer, desigur, la *Amphitrio*. Pe lângă cuplul împrumutat din mitologie – Amfitrion-falsul Amfitrion (Zeus) – Plaut adaugă, desigur spre sporirea efectelor comice, încă un cuplu de dubluri: Sosia adevărată, sclavul lui Amfitrion, şi Sosia falsă, zeul Mercur, care îşi secondează tatăl în aventurile erotice. Este personajul care şi-a dat ulterior numele unei clase a alterităţii destul de comună în teatrul comic, apărând în toate operele inspirate din subiectul utilizat pentru prima dată de Plaut (să citez doar cele mai cunoscute replici date dramaturgului latin în secolul al XVII-lea: *Les Ménechmes* (1632) şi *Les Deux Sosies* (1636) ale lui Rotrou, apoi *Amphitryon* (1668) de Molière).

Alte figuri comune în arta reprezentării teatrale sunt *gemenii* la Plaut, *fratele duşman* (*Tebaida* lui Racine, *Hoţii* lui Schiller); *alter ego* (Mefisto pentru *Faust*). Se adaugă, pentru unii teatrologi, *dublul* ca *executant al nevoilor joase* (Oenone pentru Fedra, Dubois pentru Dorante în *Falsele confidente* ale lui Marivaux), *complice* (Sganarelle pentru Don Juan), în fine *partener sau o proiecţie a sinelui pentru dialog* (Rodrigue, fiu şi amant în *Cidul*). Motivaţia recurenţei temei este simplă:

> „entre l'identité et l'altérité, tout aussi irréalisable, le personnage, comme le théâtre, est éternellement à la recherche de son double”[77].

Ceea ce o va dovedi şi teatrul modern, în care miza pe conflictul dintre identitate şi alteritate, dintre Acelaşi şi Altul, va atinge cote extreme, ilustrate fie de autoizolarea având ca premisă o idee precum celebra „L'enfer, c'este les autres”, fie de claustrarea într-o pseudorelaţie cu Celălalt, bazată pe imposibilitatea

---

[77] *Ibidem*;

comunicării oneste, reale, cum o vor ilustra perfect dramaturgii absurdului, de la Beckett şi Adamov la Ionesco. În ciuda vocaţiei „omului dialogal" teoretizat de V. Tonoiu, este din ce în ce mai incertă relaţionarea prin limbaj, atât cu alteritatea exterioară, cât şi cu dublurile acesteia, construite din aceeaşi necesitate a dialogului autentic (pentru care pledează, de pildă, trama din interesanta *Casă-evantai* a lui Marin Sorescu).

Pe de altă parte, chiar şi o scurtă istorie a alterităţii cultivate nu numai în dramaturgie trebuie să ia în calcul ceea ce teoreticienii literari interesaţi de această temă numesc *gândirea subiectivităţii* sau *ideea* de *subiectivitate*; şi mai exact, încă, relaţia *binară subiect-obiect*, apoi *omogenia* şi *heteronimia* eului. După Nicole Fernandez Bravo, autoarea unui dens capitol despre *Dublu* inclus în substanţialul *Dictionnaire des mythes littéraires*, revirimentul figurii dublului (forma esenţială de alteritate interioară, în ceea ce mă priveşte) începand cu secolul al XVII-lea arată o transformare majoră a concepţiei unitare despre lume şi, implicit, despre subiectul care o gândeşte. Destinul literar al temei dublului ar fi, în fapt, reductibil la convertirea omonimiei în heterogenie (ontologică, *y compris*). Iată şi pasajele pe deplin lămuritoare:

> „Le mythe de double est en Occident en rapport étroit avec la pensée de la subjectivité qui voit formuler au XVII-e siècle la relation binaire sujet-objet, alors que la tendance à l'unité préalait jusque-là. Cette opposition, composition unitaire du monde/ conception dialectique, est reflétée par le revirement du mythe littéraire du double, il symbolise de l'Antiquité jusqu'à la fin du XVI-e siècle l'homogène, l'identique; la ressemblance physique entre deux êtres sert à l'usurpation d'identité, le double vivant, la sosie, le jumeau, est pris pour le héros et vice versa, chacun ayant son identité propre. La tendance à l'unité prévaut même quand un personnage joue deux rôles.

A partir de la fin du XVI-e siècle, le double commence à représenter l'hétérogène, la division du moi allant jusqu'à l'éclatement (XIX-e siècle), le je pouvant se fractionner àl'infini. (...) Le XX-e siècle reste dans la problematique de l'hétérogène, avec la psychanalyse, tandis que la philosophie (pragmatique) situe le sujet dans une relation ternaire sujet-langue-objet: le mythe du double est donc encore d'actualité comme figure privilégiée de l'hétérogène. "[78]

Dintre formele dublului (literar) ca „figură a omogenului", autoarea menţionează: dublul gemelar cu funcţia de uzurpare a identităţii în comediile *de confuzie* (de la Plaut la Shakespeare – *Twelfth night* (1602); apoi sosia ca uzurpare voluntară a identităţii, tot în teatru de la Tortarius – *Ami et Amile* (1090) la Marivaux – *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730) şi dublul supranatural, de la Plaut – *Amphitruo* (201-207) la H.G.Wells – *The Story of the late Mr. Elvesham* (1897). O etapă tranzitorie ar fi reprezentată de figuri ale alterităţii precum visătorul *Don Quijote de la Mancha* , înşelătorul *Don Juan* sau de sinteza între subiectivitate şi lumea obiectivă reprezentată de *Faust*. In sfârşit, să notăm că ipostazele dublului ca formă a heterogenului încep să se manifeste mai vizibil începând cu epoca romantică, de unde Nicole Fernandez Bravo îşi selectează de altfel majoritatea exemplelor, de la „eul straniu", născut ca „dispersie a eului" (vizibil la Jean-Paul, Kleist etc.) la golemul şi dublul-manechin (din opera lui Hoffmann, Arnim Von Arnim ş.a.), ce reprezintă „uniunea dintre viu cu simulacrul tehnic".

---

[78] Nicole Fernandez Bravo, *Double*, în *Dictionnaire des mythes littéraires*, *ed. cit.*, p. 491;

# Romantismul şi alteritatea

Cea mai bogată reprezentare a temelor alterităţii în literatură este, într-adevăr, cea realizată în secolul al XIX-lea. În epoca romantică a început să se pună accent, cum am văzut, pe problema dualităţii finţei ce îşi vrea identitatea şi şi-o anulează, se caută şi se neagă în aceeaşi măsură, deci pe lupta continuă a fiinţei nu cu ceilalţi, ci cu sine. Pe de o parte, datorită avântului filosofiei idealiste, care postula existenţa unei dualităţi fundamentale, în univers şi în microuniversul care este omul însuşi (am amintit, în primul capitol, concepţia lui J. G. Fichte din *Fundamentul doctrinei ştiinţei*, care domină prima parte a secolului); filosofia, şi mai ales cea germană, devine, într-un cuvânt, o filosofie a subiectului, a eului care îşi regândeşte atributele fundamentale convins de falia internă între nenumăratele euri percepute. E primul motiv pentru care şi în literatură mai toţi romanticii acordă atenţie, într-o formă sau alta, problematicii dublului. Frecvenţa dublurilor şi chiar a multiplicărilor personalităţilor, notabilă în acest curent, este explicată sociologic drept o proiectare a sfâşierii interioare, caracteristice sufletului romantic:

> „Eul romantic este zbucium, frământare şi neîmpăcare. În pofida armoniei, a muzicii lăuntrice care mocneşte în adâncurile sufletului său, el este în cea mai mare parte a timpului o mare veşnic agitată. Neîmpăcarea cu sine are drept consecinţă dedublarea."[79]

În plus, ca nici un altul, eul romantic este apt să se emancipeze, după cum aminteşte Adrian Marino, de sub

---

[79] Mihaela Czobor-Lupp, *Oglinda şi umbra,* EdituraUnivers, Bucureşti, 1999, p.79;

constrângerile categoriilor de timp, de spaţiu, de cauzalitate, şi astfel, graţie unei fantezii uriaşe, să-şi proiecteze în operă ipostaze modificate ale trupului fizic şi spiritual. Prolificitatea figurilor specifice ale alterităţii interioare e uşor demonstrabilă printr-un simplu excurs prin proza, dar şi prin poezia romantică (ilustrări ale dublului găsim la Lenau, Tieck, Hoffmann, Nerval, Musset, Brentano, Eminescu, Amiel ş.a). În plus, în epocă au existat tendinţe propice înfloririi fantasticului: atracţia pentru folclor[80], mit şi basm, mai ales pentru *Märchen*-urile germane, dezvăluite de Herder, interesul pentru romanul gotic şi practicile magice, sondajul în abisul interior şi în universul oniric, predilecţia pentru expresia simbolică. Practic, după cum explică într-o carte bine documentată despre „şase mituri romantice ale fantasticului şi melancoliei", cercetătoarea Elena Tacciu,

> „Descoperirea fantasticului în arta epocii transferă însă gustul orientativ al saloanelor pentru supranatural în factor estetic. Nuclee de materie densă, *Nopţile* lui Young, mormintele lui Gray, fantomele lui Ossian, scheletele lui Pietro Berretini şi Gautier D'Agoty, noaptea Walpurgiei din *Faust*, capriciile lui Goya, castelele decrepite bântuite de spectri din romanele Annei Radcliffe, Lewis şi Beckford, povestirile lui Hoffmann, monştrii fabuloşi ai lui Arnim, visul lui Jean-Paul vor fascina şi secolul următor prin biruinţa imaginaţiei asupra realului, prin regresiunea spre epocile mitice, prin apelul la afectul folcloric reconstrâns de legile rigide ale elaborării."[81]

---

[80] Pentru influenţele folclorului asupra clasicilor noştri, şi în special asupra romanticului Eminescu, a se vedea Adela Drăucean, *Clasicii junimişti şi folclorul,* Editura Universităţii „Aurel Vlaicu", Arad, 2011;

[81] Elena Tacciu, *Mitologie romantică,* Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973, p. 56;

O certă dovadă de *biruinţă a imaginaţiei asupra realului* este chiar existenţa dublurilor, fie ele şi sub formă de umbră sau portret animat, la Poe (*William Wilson*, *Portretul oval*), Hoffmann (*Elixirele diavolului*, *Prinţesa Brambilla*, *Ulciorul fermecat*), Musset (*Noaptea de octombrie*), Lenau (*Anna)*. Figuri ale alterităţii găsim şi la Eminescu, a cărui intuiţie remarcabilă atestă, pe de o parte, o stare de fulgurantă conştientizare şi adeverire a străinătăţii din sine, şi, pe de altă parte, aprehensiunea că în sinele profund se regăseşte ceva din sâmburele divin. Ambele sunt regăsite, concentrat, în câteva fragmente din *Melancolie* („Şi când gândesc la viaţa-mi îmi pare că ea cură/ Încet repovestită de o străină gură,/ Ca şi când n-ar fi viaţa-mi, ca şi când n-aş fi fost/ Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost"), *Rugăciunea unui dac* („...Că-n orice om din lume un duşman mi se naşte,/ C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaşte")[82], în interogaţii din manuscrisele scriitorului („Oare eu, tu, el nu e totuna (Oare astea nu se confundă într-un individ)?" –Ms. 2262) sau chiar din *Sărmanul Dionis* („Câţi oameni sunt într-un singur om?") etc. Regăsim, de asemenea, cum se ştie, în întreaga sa operă sugestii ale faptului că pe Eminescu îl interesează cele două ipostazieri ale dublului: „dublul veşnic", care este în esenţă umbra (*Sărmanul Dionis, Umbra mea, Visul*), dar şi „dublul istoric", regăsit în şirul reîncarnărilor succesive, al avatarurilor (*Sărmanul Dionis, Avatarii faraonului Tlà*)[83]. Să mai amintim faptul că relevarea acestor variante de *alter ego* nu este, în viziunea eminesciană, efectul unei sciziuni alienante (nici nu produce, drept urmare, stări din gama nevrozelor

---

[82] Interesant e faptul că aceste exemple, ca şi câteva altele, sunt utilizate de un psihanalist din anii '30, Dr. C. Vlad, pentru a cataloga, simplist, trăirile eminesciene drept scindare a eului, simptom important în schizofrenie (v. C. Vlad, *Mihai Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1932);

[83] De raportul identitate-alteritate în opera eminesciană s-a ocupat, în ultima vreme, mai ales Rodica Marian, ale cărei rezultate s-au materializat într-un interesant studiu, *Identitate şi alteritate. Eminescu şi Blaga*, Editura Ideea Europeană, 2005;

ori a psihozelor, cum se întâmplă de cele mai multe ori în operele romanticilor citaţi mai sus), ci mai degrabă o nouă posibilitate de cunoaştere apărută la nivelul conştiinţei dubitative a poetului.

O frecvenţă relativ mare a motivului dublului este de găsit totuşi şi în literatura fantastică a unor mari realişti ca Maupassant sau Dostoievski, aceştia construind, cu tehnici şi după criterii proprii (dintre care verosimilul şi credibilitatea capătă un rol esenţial) un altfel de spaţiu de desfăşurare a dramei personajului, un inadaptat, opus ca niciodată mediului. Această inadaptare este, în literatura fantastică realistă, premisa nevoii de alteritate pe care o manifestă personajele ce tânjesc, fără să şi-o mărturisească, după un dublu care să se realizeze pe plan material, erotic şi social, spre deosebire de originalul de regulă ratat (cum se întâmplă în *Omul dedublat* de Dostoievski). La fel, literatura fantastică contemporană nu ocoleşte alteritatea interioară ca temă (încă) viabilă, ca fundament al construirii unei ideologii a disperării omului modern în faţa noii civilizaţii, în care este din ce în ce mai dificil să îşi găsească locul; proza fantastică devine, mai evident, un debuşeu pentru defularea unor obsesii şi spaime revalorizate în epoca unei modernităţi poate „eşuate", între care imposibilitatea comunicării reale cu Celălalt, perceput, mai mult ca oricând, ca un potenţial duşman, tentaţia suicidului eliberator, tirania maşinismului, iminenta reificare a mundanului etc. Volutele tensiunii identitare, de asemenea, deţin un rol esenţial în procesul construirii „omului nou", ele convergând, nu de puţine ori, înspre relevarea fiinţei abisale, sfâşiată între ipseitate şi alteritate, ori mult dorita demistificare a falsităţii interioare. O mărturisesc, de pildă, nuvelele lui Gabriel Garcia Márquez (*Cineva împrăştia trandafirii, A treia resemnare*), Alvaro Menendez-Real (*Scurte povestiri fantastice*) sau J.G. Brandt (*Marinarul finlandez*), în care prelucrări motivice precum reflectarea în oglindă sau dedublarea în momentul morţii sunt pretexte pentru relevarea unor zone interzise, terifiante ale psihicului uman, iar alienarea constituie o premisă a crizei generalizate a umanului.

# Fantastic şi alteritate, două necesităţi conjugate

Chiar şi din simpla înşiruire a operelor de mai sus este evidentă apetenţa literaturii fantastice pentru tema alterităţii interioare. Indiferent de epocă, literatura de acest gen operează cu figuri ale acestui tip de alteritate, a căror simplă apariţie în orizontul subiectului este suficientă, se va vedea, pentru ca acesta să experimenteze tipul de relaţie cu inter- şi extramundanul specific în fantastic. Altfel spus, când în orizontul psihic, de cele mai multe ori precar, al unui eu capabil să vadă *altceva* sau *altfel* se iveşte orice ipostază de *alter ego* investită de regulă cu un coeficient ridicat de stranietate ostilă originalului, acesta se găseşte aruncat în plin fantastic.

Dată fiind această raportare a celor două să le spunem realităţi literare, considerăm necesară o sumară inventariere a celor câteva concepţii teoretice esenţiale asupra fantasticului, cu scopul exclusiv de a clarifica o terminologie complicată, de care ne vom servi în continuare. Nu avem în nici un caz intenţia de a elabora încă un studiu despre fantastic; o dezbatere asupra categoriei în sine, încheiată, cum se obişnuieşte, cu încă o definiţie ce se doreşte a fi „exhaustivă", nu numai că ar întrece intenţiile acestei lucrări, ci şi ar demonstra o ambiţie străină de noi. Vom insista, însă, pe legătura inextricabilă între fantastic şi alteritate, întrucât, cum am mai spus, în aproape toate capodoperele genului, ca şi în exemplele din literatura noastră interbelică pentru care am optat, ea ni se pare mai mult decât evidentă. Aşadar…

## Pe scurt, despre fantastic. Delimitări conceptuale mai mult sau mai puţin vagi...

Deloc întâmplător, în uvertura capitolului „Câteva consideraţii preliminare privind discuţia în jurul fantasticului", Ilina Gregori, autoarea excelentului studiu intitulat, provocator, *„Singura literatură esenţială". Povestirea fantastică,* comentează opinia unui cercetător vest-european care vorbeşte de la sine despre dificultatea teoreticienilor de a se pune de acord în privinţa unei definiţii general valabile a genului:

> „Cine se ocupă de literatura fantastică trebuie să se aştepte să fie confruntat cu chestiunea unei definiţii. Or, este de-a dreptul bătător la ochi că tocmai autorii care s-au consacrat domeniului în cauză se eschivează adesea şi în mod extrem de abil în faţa acestei chestiuni."[84]

Într-adevăr, nu puţini dintre teoreticienii genului recunosc faptul că textul fantastic este greu definibil, însă relativ uşor de recunoscut: ei preferă, altfel spus, să îl descrie, să arate *cum* este, în loc să îl definească ori să arate *ce* este. Unii cercetători îl raportează, totuşi, la însăşi evoluţia literaturii; pe de o parte, pentru că genul a suferit de-a lungul timpului ceea ce Ilina Gregori numeşte „prefaceri corective"[85], pe de altă parte, pentru că el însuşi se raportează la ideea de schimbare, de metamorfoză a gândirii şi, implicit, a reflecţiei despre literatură şi artă. Marcel Brion a rezumat, în *Arta fantastică*, poate cel mai bine această interdependenţă între fantastic şi gândirea umană:

---

[84] Rein A. Zondergeld, *apud* Ilina Gregori, *„Singura literatură esenţială": Povestirea fantastică. Balzac. Villiers de l'Isle-Adam. Pieyre de Mandiargues* , Editura Du Style, 1996, p. 19;
[85] Ilina Gregori, *op. cit.*, p. 31;

„Fantasticul este în acelaşi timp durabilul şi pururi schimbătorul, ceea ce se leagă mai strâns decât orice de rădăcinile gândirii omeneşti şi oglindeşte cel mai bine evoluţia şi metamorfozele acestei gândiri."[86]

Şi totuşi, aceiaşi cercetători nu încetează să spere că, semnalând deficienţele sau neclarităţile terminologice specifice domeniului abordat, vor face lumină conceptuală. E foarte adevărat că uzul mai mult decât frecvent al vocabulei „fantastic" a determinat, *hélas*!, slăbirea pregnanţei pe care o avea, cândva, bunul lexical. Cesiunea uzufructului semantic s-a acordat oricărui utilizator binevoitor dar, în definitiv, lipsit de competenţă etimologică. Aşa încât, astăzi, putem considera că, la o adică, totul este fantastic, aşa cum totul este, din perspectiva entuziaştilor, *cool*, super sau formidabil[87].

Originar, însă, prin fantastic – termen provenit, cum se ştie, din latină (*fantasticum*) şi din greaca veche (*phantastikos*, cu sensul de „plăsmuire, neobişnuit") – s-a desemnat „ceea ce există numai în imaginaţie, ceea ce este lipsit de realitate, rezultat al purei fantezii" (*phantasia*). Nelipsită de importanţă, în contextul aprinselor[88]

---

[86] Marcel Brion, *Arta fantastică,* Traducere şi postfaţă de Modest Morariu, Editura Meridiane, Bucureşti, 1970, p. 7;

[87] Pe bună dreptate, Jacques Finné observă abuziva utilizare a termenului in limbajul curent : „Comme le mot *formidable*, le mot *fantastique* est bien vidé de sève. Tout est devenu fantastique. D'où la chienlit des définitions. D'où un désir d'épousseter." (Jacques Finné, *La littérature fantastique. Essai sur l'organisation surnaturelle*, Bruxelles, 1980, p. 13);

[88] Însă nu întotdeauna şi *politically correct*. A se vedea, bunăoară, avalanşa de lexeme şi sintagme depreciative – ruine şi mlaştini, „vâscozităţi intelectuale", „laxism pueril" etc. – pe care le utilizează Jean Fabre în exigentul său eseu despre literatura fantastică (*apud* IlinaGregori, *op. cit*., p. 13) . O microsinteză utilă a controverselor terminologice este de găsit în Adrian Marino, *Dicţionar de idei literare,* Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, pe care l-am consultat şi eu în alcătuirea pasajelor de mai sus;

discuţii teoretice pe marginea termenului, este disocierea făcută abia în romantismul german de către teoreticianul acestuia, Schlegel, între imaginaţie (*Einbildungskraft*) şi fantezie (*Phantasie*). Cea de-a doua este superioară primeia, fiind creatoare şi necondiţionat liberă. Jean Paul Richter, alt teoretician al curentului, aminteşte că ambele sunt importante, şi imaginaţia, care îi oferă artistului posibilitatea de a comunica cu mediul cosmic, şi fantezia, care e creatoare, specifică geniului. Distincţia se perpetuează: ea se regăseşte, între alţii, şi la esteticianul Benedetto Croce (pentru care fantezia este facultatea creatoare, intuitivă şi spontană, în care-şi află sorgintea fantasticul), şi la criticul de orientare tematică şi psihanalitică Jean Starobinski, care o va expune în studiul *Jaloane pentru o istorie a conceptului de imaginaţie,* inclus în *Relaţia critică*. Concluzia reprezentantului şcolii de la Geneva mi se pare cu totul relevantă. Există un „imaginar minim, inseparabil de orice creaţie literară", echivalent practic cu imaginaţia propriu-zisă care stă la baza literaturii realiste, respectiv o „imaginaţie sporită (cea a ficţiunilor delirante)", echivalentă cu fantezia[89]. Fireşte, literatura fantastică îşi are sorgintea în aceasta din urmă, şi pe această origine insistă orice teoretician al fantasticului care se respectă:

> „... pentru a se stabiliza, fantasticul are nevoie de recunoaşterea paternităţii certe a fanteziei, prin răsturnarea raportului tradiţional de forţe care înclină până târziu, în plină perioadă romantică (Worldworth, Coleridge), în favoarea imaginaţiei: genială, vitală, creatoare, unificatoare, « coalescentă » (sintetică) etc. În schimb, fantezia trece şi azi, în critica anglo-saxonă care continuă această tradiţie perimată (J.A. Richards, T.S. Eliot), drept o facultate minoră, pasivă, mecanică, asociativă, « repetitivă » etc. În realitate, fantasticul

[89] Jean Starobinski, *Jaloane pentru o istorie a conceptului de imaginaţie*, în *Relaţia critică*, Editura Univers, Bucureşti, 1974, p. 175 ;

nu-şi poate lua zborul decât din mijlocul fanteziei, singura care-l produce, legitimează şi impune ca produs estetic specific."[90]

Nu ne miră, prin urmare, faptul că aceia dintre cercetătorii fantasticului care care aleg să privească acest teritoriu (şi) prin intermediul excursului etimologic nu eludează raportul dintre acesta şi fantezie. La modul foarte general, susţin spre exemplu Pierre Jourde şi Paolo Tortonese în capitolul *Double et fantastique* din sinteza *Visages du double*, se poate decela o dublă (sic!) continuitate în sensul evocat de termenul „fantastic":

- Il désigne tout ce qui est lié à la fantaisie, à l'imagination, et surtout à leurs expressions extrêmes, à leur activité libre et leurs produits les plus purs. En se sens il s'oppose à logique, à rationnel, et il côtoie l'idée d'illusion, de chimère, de rêve et de folie. En France, en particulier, il est utilisé dans les polémiques romantiques contre le classicisme et ses riguers.
- Il désigne des événements extraordinaires et bouleversants, qui semblent consister normalement en des apparitions. Descente sur terre d'un être surnaturel, évocation magique, image passagère, fantôme sans corps : les apparitions peuvent varier, mais toujours quelque chose *apparaît* devant ces spectateurs que sont le narrateur et le lecteur.[91]

Odată pusă în circulaţie, totuşi, vocabula a căpătat, în multe limbi europene, nuanţe şi chiar sensuri noi: *extraordinar, straniu, bizar, ciudat, insolit, excentric, iraţional, miraculos, feeric.* Sinonimia relativă a termenilor i-a determinat chiar pe primii

[90] Adrian Marino, *Fantasticul*, în *Dicţionar de idei literare*, Editura Eminescu, Bucureşti, 1973, p. 657 ;

[91] Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double. Un thème littéraire*, Nathan, Paris, 1996, p. 35;

teoreticieni ai conceptului din secolul al XX-lea să definească fantasticul ca o experienţă existenţială identică miraculosului. Hubert Matthey, spre exemplu, confunda, în 1915, fantasticul cu miraculosul creştin, plecând de la ideea că

> „Fantasticul se defineşte prin opoziţie cu miraculosul antic. Odată exclus acest element, fantasticul le acceptă pe toate celelalte: miraculosul creştin, legendele cu sfinţi şi cu superstiţii diabolice, cu zâne şi spiriduşi, cu strigoi şi fantome, cu vrăjitorii şi magie, mitologia Nordului şi poveştile arabe, totul se amestecă şi se juxtapune în cadrul lui."[92]

Această suprapunere aproape fără niciun rest justifică definiţia, deloc surprinzătoare:

> „Vom numi miraculoase, fantastice şi supranaturale, fenomenele excepţionale şi inexplicate, faptele reale sau reprezentările iluzorii care ne frapează prin realitatea lor şi care ne apar în contradicţie cu ansamblul legilor cunoscute ce guvernează lumea exterioară, obiectivă, sau lanţul reprezentărilor noastre subiective."[93]

Ulterior, s-a operat o distincţie între fantastic şi miraculos: dacă miraculosul construieşte un univers heterogen în raport cu universul real şi fără comunicare cu el, dar se referă în special la o dimensiune sacralizată a existenţei, fantasticul reprezintă, dimpotrivă, intervenţia brutală, neaşteptată a elementului supranatural în viaţa cotidiană, şi ia în considerare dimensiunea profană a fiinţei. Pentru Pierre-Georges Castex, nu există nici o

[92] Hubert Matthey, citat de Irina Mavrodin, în *Prefaţă* la *Proză fanatstică franceză*, I, B.P.T., Editura Minerva, Bucureşti, 1982;
[93] *Ibidem*;

îndoială din acest punct de vedere: „fantasticul nu se confundă cu afabulaţia convenţională a povestirilor mitologice sau a feeriilor, care implică o depeizare a spiritului. El se caracterizează, dimpotrivă, printr-o intruziune brutală a misterului în cadrul vieţii reale"[94]. La fel de convins este şi Louis Vax:

> „Ce merveilleux, qui va de soi, n'est pas l'irruption inexplicable du surnaturel dans la nature. La fantaisie s'y déploie librement. Le récit fantastique, au contraire, aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable."[95]

Abia Roger Caillois, în studiul arhicunoscut *De la feerie la science-fiction*, canonizat repede şi fără mari rezerve de majoritatea teoreticienilor genului, va fixa o linie clară de demarcaţie între teritoriile practic vecine:

> „Este important să facem o distincţie între aceste noţiuni apropiate şi prea adesea confundate. Feericul este un univers miraculos, care se adaugă lumii reale fără a-i pricinui vreun rău şi fără a-i distruge coerenţa. Fantasticul, dimpotrivă, vădeşte un scandal, o ruptură, o irumpere insolită, aproape insuportabilă în lumea reală... Basmul se petrece într-o lume în care vraja vine de la sine şi în care magia este lege. Supranaturalul nu este aici înspăimântător, nici chiar uimitor pentru că el constituie substanţa însăşi a acestui univers, legea sa, climatul său. El nu violează nici o armonie: face parte din lucruri, este ordinea sau mai curând absenţa de ordine a

---

[94] Pierre Georges Castex, *Le Conte fantastique de Nodier à Maupassant*, Paris, José Corti, 1951, p.8;
[95] Louis Vax, *L'art et la littérature fantastiques*, PUF, Paris, 1963, p.5;

lucrurilor... În schimb, în fantastic, supranaturalul apare ca o ruptură a coerenţei universale. Miracolul devine aici o agresiune interzisă, ameninţătoare, care sfarmă stabilitatea unei lumi ale cărei legi erau considerate până atunci riguroase şi imuabile."[96]

Pe acelaşi filon intenţionat restrictiv, Tzvetan Todorov delimitează genul fantastic de miraculos şi straniu, apelând la conceptul de *ezitare*: „fantasticul este ezitarea cuiva care nu cunoaşte decât legile naturale pus faţă în faţă cu un eveniment în aparenţă supranatural." Din punctul său de vedere, există două condiţii de realizare a fantasticului: ezitarea cititorului (un cititor abstract, implicit, o „funcţie" a cititorului reprezentată în text), respectiv ezitarea personajului principal, cu care adesea primul simte nevoia să se identifice. În majoritatea operelor fantastice, ezitarea este de altfel ambivalentă, ea aparţinând atât personajului, cât şi cititorului, câtă vreme „fantasticul implică o integrare a cititorului în lumea personajelor"[97]. În alte texte fantastice, doar prima condiţie este satisfăcută – prin urmare, ezitarea personajului este mai degrabă facultativă decât obligatorie. Statutul de condiţie obligatorie îl au exclusiv ezitarea cititorului şi respingerea oricărei interpretări „poetice" sau „alegorice". Coroborându-le, Todorov obţine celebra sa definiţie, în care fantasticul este văzut prin opoziţie cu straniul şi cu miraculosul. Practic, fantasticul durează atât timp cât durează ezitarea cititorului (eventual şi a personajului). Dacă cititorul şi personajul optează pentru o explicaţie de ordin raţional, atunci se înscrie pe terenul straniului. Dacă ajunge să ofere o explicaţie de ordin supranatural, atunci ajunge pe terenul miraculosului:

---

[96] Roger Caillois, *De la basm la povestirea ştiinţifico-fantastică*, studiu introductiv la *Antologia nuvelei fantastice*, Editura Univers, Bucureşti, p.14;
[97] *Ibidem*;

„Mai întâi am definit genul: fantasticul se întemeiază în mod esenţial pe o ezitare a cititorului – un cititor care se identifică cu personajul principal – cu privire la un eveniment straniu. Această ezitare poate să se rezolve fie prin acceptarea acestui eveniment, el fiind considerat ca aparţinând realităţii, fie decretându-se că el este rodul imaginaţiei sau rezultatul unei iluzii, altfel spus, noi suntem cei care hotărâm dacă evenimentul a avut sau nu loc. Pe de altă parte, fantasticul cere un anumit mod de lectură, în afara căruia riscăm să cădem fie în alegorie, fie în poezie."[98]

Aşadar, când nu vede fantasticul ca o categorie estetică – situaţie în care poate invoca, spre exemplu, definiţia lui Evanghelos Moutsopoulos:

„ (...) fantasticul ... constituie o categorie estetică autosuficientă, istoriceşte importantă, ce ne conduce pe nesimţite la abordarea categoriilor estetice respingătoare şi iritante. Într-adevăr, fantasticul oglindeşte, la nivel estetic, îndepărtarea totală a conştiinţei de realitatea estetică, graţie căutării de forme pe care raţiunea le condamnă, indiferent de îndreptăţirea lor de către conştiinţa estetică."[99]

cercetătorul îl înţelege mai degrabă ca gen sau ca modalitate literară specifică, în care această categorie estetică s-a realizat, începând cu unii sau alţii dintre autorii semnificativi din variile culturi europene: Cazotte în cea franceză (după cum ne asigură Todorov), Eminescu în cea românească etc. Pentru beneficiile şi limitele fiecăreia dintre aceste luări de poziţie, a se vedea în special

---

[98] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 182;

[99] Evanghelos Moutsoupoulos, *Categoriile estetice. Introducere la o axiologie a obiectului estetic*, Traducere de Victor Ivanovici, Introducere de Constantin Noica, Editura Univers, Bucureşti, 1976, pp. 78-79 ;

sinteza despre fantastic a lui Adrian Marino sau capitolul „Câteva consideraţii preliminare privind discuţia în jurul fantasticului", din cartea Ilinei Gregori.

În ceea ce mă priveşte, nu pot să închei fără a recunoaşte faptul că toată seria de aventuri terminologice ale fantasticului mi-a amintit, încă o dată, savuroasa demonstraţie prin care Zamjatin pune la îndoială posibilitatea criticilor de a defini literatura. Există, ne spune scriitorul, o poveste indiană după care unor orbi li se cere să pipăie un elefant şi să arate cu ce anume ar semăna el. Unul pipăie o ureche şi o aseamănă cu o frânghie, altul un picior şi îl compară cu un stâlp moale, cel de-al treilea apucă trompa şi o crede un cârnat. „Aceasta e soarta majorităţii criticilor, comentează Zamjatin morala textului indian. Literatura e un lucru prea complex pentru a putea fi cuprins în ansamblul său."[100]

Literatura fantastică îmi pare extrem de asemănătoare elefantului din povestea reprodusă de Zamjatin: în funcţie de perspectiva din care o priveşti, ea îţi impune, mereu, o altă definiţie.

## ... şi câteva tentative (nereuşite) de delimitare cronologică

Fixarea – întreprindere altminteri aproape utopică – de graniţe clare între concepte mai mult sau mai puţin gemelare aflate în siajul fantasticului nu este singurul motiv de controversă teoretică.

De un real interes rămâne, chiar şi astăzi, vârsta fantasticului. Unii îl percep, bunăoară, ca fiind vechi de când lumea:

---

[100] Zamjatin, *apud* Maria Corti, *Principiile comunicării literare*, Traducere de Ştefania Mincu, Prefaţă de Marin Mincu, Editura Univers, Bucureşti, 1981, p. 14 ;

> „Aşa cum se poate afirma că poeticul datează de la prima formă de „abatere" a vorbirii unui ins de la un prezumtiv limbaj comun, fantasticul se poate presupune a se fi născut odată cu prima intruziune a unui element insolit, dar îndeajuns de plauzibil pentru a tulbura totul, într-o relatare de perfectă coerenţă sau platitudine, rămânând totuşi neexplicat... Fantasticul se înfăţişează poate ca expresia cea mai directă, deşi aparent mai complicată, a însăşi minciunii estetice, a puterii formatoare şi în acelaşi timp deformatoare a minţii omeneşti, precum şi a dispoziţiei şi chiar plăcerii ei cele mai secrete de a se lăsa înşelată cu bună ştiinţă."[101]

Să reţinem că, într-un sens mai larg, fantasticul este, pe de o parte, vechi de când lumea, pentru că e asociat cu însăşi ideea de literatură, de minciună estetică. Pe de altă parte, fantasticul trebuie văzut ca o necesitate intrinsecă fiinţei umane. În acest sens putem vorbi de o nevoie de fantastic, ca de o traducere a nevoii acerbe de *altceva*, de transcendent, de i-realitate, de orice formă de compensaţie a dorinţelor noastre: „Dacă literatura fantastică există, este scrisă şi apreciată, cauza fundamentală se dovedeşte mereu una singură: avem nevoie intermitentă de fantastic, el corespunde unor funcţii spirituale şi psihologice precise. Directă, imperioasă, imediat perceptibilă, este compensaţia imaginară a dorinţelor, insatisfacţiilor şi contrarietăţilor de orice categorie. Fantasticul exprimă visul treaz al individului, saltul dincolo de aparenţe, escamotarea realităţii cenuşii, mecanizate sau brutale. Ieşirea din rutină corespunde nu numai destinderii psihologice, ci şi unui act de higienă « iraţională » mortală."[102]

---

[101] Al. George, în *Prefaţă* la *Masca. Proză fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p.V;

[102] Adrian Marino, *Fantasticul*, în *op. cit.*, p. 679 ;

Fantasticul neagă lumea concretă, înlocuind-o cu altă realitate, de regulă incertă, semnificând insecuritatea lăuntrică, proprie fiinţei avide de cunoaştere. În *Arta fantastică*, Marcel Brion vorbeşte în termeni asemănători despre fantastic ca despre

> „o sinteză a formelor, în care neliniştea seculară a omului, bântuit de spaimă şi teamă, şi-a proiectat imaginea anxietăţii sale, încercând poate să se elibereze astfel de ele şi chiar, în anumite cazuri, să le exorcizeze."[103]

Ideea este preluată în majoritatea studiilor dedicate variatelor manifestări ale fantasticului în artă şi în literatură, dar şi miturilor, temelor sau motivelor asociate genului. Dacă majoritatea cercetătorilor eludează chestiunea spinoasă a definiţiei fantasticului, ei nu ezită prea mult în a-i fixa originea în epoca primitivă a umanităţii. Un exemplu cuceritor de glosare eseistică pe marginea vârstei genului descoperim, spre exemplu, în introducerea studiului despre *Mitul strigoiului* inclus de Elena Tacciu în *Mitologie romantică*:

> „Geneza fantasticului trebuie să fie, desigur, foarte veche. Spaima de întuneric, groaza fiarelor sălbatice, nesiguranţa fiecărui pas, capcanele necunoscute pândindu-l din umbra pururi ameninţătoare a morţii îi vor fi subjugat cu brutalitate semenului nostru din îndepărtata vreme a cavernelor întreaga forţă imaginativă, amplificându-i până la dimensiuni nebănuite toate câte îi vor fi apărut ca semne al căror înţeles scăpa minţii lui lesne plăsmuitoare de duhuri generoase ori, mult mai adesea, sinistre: aglomerările ciudate şi schimbătoare ale norilor, conturul tufei în amurg, petele de ploaie scurse pe

[103] Marcel Brion, *op. cit.*, p. 5;

stâncă, jocul flăcărilor schimbând pe pereţii grotei tribale dimensiunile şi formele fireşti ale celor văzute la lumina zilei."[104]

In orice caz, fantasticul instituie o relaţie particulară a eului cu lumea, o inaderenţă, o discrepanţă certă, deşi neexplicată foarte clar, între eu şi lume. Sigură e, în fantastic, elaborarea unei *Weltanschauung* proprii, perceperea unei noi imagini a universului, configurat după altfel de legi decât cele ale logicii obişnuite. Semn al permanentei deveniri a vieţii sufleteşti, ce oscilează între stări emotive diferite, fantasticul provine din dorinţa firească a ontosului de a anula certitudinea uneori plictisitoare, alteori chiar traumatizantă, din voinţa de negare a universului familiar şi a categoriilor prea bine ştiute-de timp, de spaţiu, de cauzalitate. Astfel s-ar explica accepţia cea mai largă a termenului fantastic, de veritabilă *forma mentis*, altfel spus, de

> „*atitudine mentală particulară, expresie a unei personalităţi creatoare care converteşte situaţii obiective, banale sau insolite într-o realitate transcotidiană*: viziunea include o presimţire a unei realităţi totale a lumii şi a propriei personalităţi prin mijlocirea unei transgresări sau chiar negări a categoriilor mentale de spaţiu, timp şi cauzalitate."[105] (subl. mele, E.I.)

În acelaşi sens extensiv al termenului/ conceptului de fantastic, trebuie amintit că alţi teoreticieni l-au definit prin opoziţie cu ceea ce numim de regulă realism literar. Pentru Ovidiu Ghidirmic, spre exemplu, fantasticul ar reprezenta faţa nocturnă a literaturii realiste:

---

[104] Elena Tacciu, *Mitologie romantică*, Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1973, p. 53 ;

[105] Ion Biberi, *Fantasticul, atitudine mentală*, în *Eseuri literare, filosofice şi artistice*, Editura Cartea Românească, 1982, p. 235;

„Prin prospectarea zonelor de mister şi penumbră ale existenţei, fantasticul reprezintă faţa nocturnă a literaturii."[106]

Pe de altă parte, majoritatea vocilor autorizate ale genului au constatat şi demonstrat, cu cele mai solide argumente, *realismul literaturii fantastice*. Un cercetător român şi-a intitulat astfel chiar şi lucrarea dedicată artei fantastice, în care vede „un produs al refulării, exprimând drama alienării omului modern"[107]. Un altul pleacă de la o definiţie din studiul *Omul ca miez şi coajă* al lui Georg Lukács („arta este în acelaşi timp descoperire a sâmburelui vieţii şi critică a vieţii"), pentru a-şi expune cu fermitate opinia despre complementaritatea, nu opoziţia dintre literatura fantastică şi cea realistă:

> „În esenţă, nu există nicio deosebire între literatura realistă şi cea fantastică. Obiectul ambelor forme de literatură este « omul ca miez », deosebirea constând numai în gradul de intensitate a trăirii relaţiei de « reflectare/ oglindire ». Literatura fantastică reclamă o trăire mai acută, mai intensă, mai dramatică, a relaţiei de « reflectare/ oglindire », o tensiune a existenţei, generatoare de excese de tot felul, atât în planul conţinutului, cât şi în acel al formei operelor respective. Registrul în care se desfăşoară « Erlebnis »-ul este total diferit. Edgar Allan Poe avea dreptate să considere fantasticul ca o « experienţă a limitelor ». Deosebirea dintre realism şi fantastic nu este, aşadar, una de substanţă, ci una care ţine de intensitatea trăirii. Literatura fantastică, altfel spus, forţează limitele existenţei. Din această perspectivă, opoziţia dintre literatura realistă şi literatura fantastică ne apare drept falsă şi artificială... Întâlnim elemente fantastice chiar în cea mai

---

[106] Ovidiu Ghidirmic, *Proza românească şi vocaţia originalităţii,* Editura Scrisul românesc, Craiova, 1988, p. 41;
[107] Marin Beşteliu, *op. cit*, p. 53 ;

realistă literatură, după cum « realismul » nu este străin nici celor mai « fantastice » viziuni artistice. Cele două sfere ale literaturii, din toate timpurile, se interferează și sunt complementare."[108]

În același context, trebuie amintit faptul că cea mai mare parte a cercetătorilor sunt convinși de faptul că narațiunea enigmatică și derutantă în miezul căreia izbucnește fantasticul de o puritate diamantină are nevoie de o ramă realistă. De regulă, autorul „are întotdeauna grijă și de o « acoperire » realistă a întâmplărilor (Gogol, Kafka)" notează, laconic, Valeriu Cristea într-un microeseu despre *Povestirile lui Dino Buzzati.* Mă grăbesc să adăug că valabilitatea unei astfel de aserțiuni se poate demonstra fie și printr-un excurs lacunar prin întreaga istorie a epicului fantastic – vest-european (de la Chamisso la Borges), dar și românesc (de la Eminescu la Doina Ruști) – căci, indiferent de curentul literar în care se încadrează, autentic sau înșelător, scriitorul interesat de gen, el preferă ancorajul realist. Nu atât pentru că, în fond, „creației fantastice i se recunoaște

---

[108] Ovidiu Ghidirmic, *op. cit.*, pp. 34-35. Opinia aceasta este îmbrățișată și de Florica Bodiștean: „Dacă invocăm un adevăr devenit loc comun, acela că opera literară reflectă un obiect într-o manieră subiectivă, ceea ce implică un indice de deformare a cărui mărime e dictată de sensibilitatea artistică, trebuie să recunoaștem că acest indice poate fi depistat și în literatura fantastică, și în cea mai literatură cu putință. Deosebirea constă în faptul că în literatura realistă relația subiect (eu artistic) – obiect (viziune artistică) este armonioasă, echilibrată, în vreme ce în literatura fantastică aceeași relație devine antagonică și tensionată, ridicată la un grad maxim de intensitate, fapt ce determină încălcări de tot felul atât în planul conținutului, cât și în acela al formei. Literatura fantastică apare astfel nu ca un alt gen literar – cum crede Tzvetan Todorov – ci ca o încercare de a forța limitele obiective ale existenței pentru a ilustra un mod profund subiectiv de situare în lume a artistului, mod ce se manifestă ca o tulburare a relației de reflectare/ oglindire pe care literatura o întreține cu realitatea".(cap. *Fictional, fantastic, factual,* în *O teorie a literaturii*, Ediția a II-a revăzută și adăugită, Institutul European, Iași, 2008, p. 72);

şi un alt caracter fundamental al oricărui tip de imitaţie: verosimilitatea"[109], ci pentru că impactul evenimentului fantastic asupra personajelor care îl trăiesc direct sau asupra cititorilor care îl trăiesc mediat este indisolubil legat de aparenţa de realitate a lumii lor.

Am văzut, mai sus, opiniile lui Pierre-Georges Castex (după care „fantasticul ... se caracterizează, dimpotrivă, printr-o intruziune brutală a misterului în cadrul vieţii reale"[110]) sau Louis Vax (pentru care „Le récit fantastique, au contraire, aime nous présenter, habitant le monde réel où nous sommes, des hommes comme nous, placés soudainement en présence de l'inexplicable."[111]). Să ne amintim şi celebra primă definiţie a lui Todorov:

> „Iată-ne aşadar pătrunşi în chiar miezul fantasticului. Într-o lume care este evident a noastră, cea pe care o cunoaştem, fără diavoli şi silfide şi fără vampiri, are loc un eveniment ce nu poate fi explicat prin legile acestei lumi familiare."[112]

Sigur, aserţiunea privitoare la *acoperirea realistă a întâmplărilor* pare valabilă mai ales în cazul marilor prozatori realişti precum Dostoievski şi Gogol, la care fantasticul se grefează pe normalitatea cea mai dezolantă posibil a cotidianului frust, autentic *realist*. Vom vedea, în alte capitole ale studiului de faţă, în ce măsură protagonistul *Omului dedublat* al lui Dostoievski este un produs tipic pentru lumea mic burgheză în care vieţuieşte până când o părăseşte prin nebunie. Să amintesc, aici, doar lumea fantastică a lui Gogol: după cum a arătat în excepţionalul său eseu Lucian Raicu, la acest artizan al aşa-numitului „fantastic al banalităţii", mult clamatul miraculos nu este cel bănuit, ci mai degrabă „un miraculos degradat,

---

[109] Adrian Marino, în *op. cit.*, p. 660;
[110] Pierre Georges Castex, *op. cit.*, p.8;
[111] Louis Vax, *op. cit.*, p.5;
[112] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 42;

un fantastic al deriziunii... Miraculoasă este imensa banalitate în care se scaldă situațiile nemaiauzite"[113]...

Ne explicăm, astfel, și felul în care ne este prezentată schema narativă, în cele mai recente studii despre fantastic. Iată, spre exemplu, opinia lui Roger Bozzetto despre textul fantastic realist, lucrat pe canavaua „clasică" a genului:

> „A la différence du fantastique romantique, où des phénomènes similaires avaient lieu, le texte « classique » ne renvoie pas à un lieu onirique où s'opèrerait une possible harmonisation. Le comportement des personnages, des objets, de la raison elle-même, pris dans le cadre d'un quotidien sans exotisme, débouche sur un scandale de la raison déconcertée et une peur viscérale, qui ne procède pas simplement une « incertitude intelectuelle », remarque déjà Freud, mais d' « un sentiment d'inquiétante étrangeté ». ... De plus, dans les textes de fantastique classique, ce sont plus des marginaux ou des artistes qui s'affrontent à l'épouvante. C'est dans le cadre de l'expérience quotidienne d'un bourgeois bien rassis (*La Chevelure, Un fou ? Qui sait ? Le Horla*) que le texte impose la rencontre avec l'irrationnel. L'auteur ne fait intervenir que des éléments ordinaires : des meubles, un miroir, un couteau, du lait, une perruque, mais ces objets se conduisent de façon impensable, donnant une forme insoutenable à l'irruption de l'irrationnel."[114]

Într-un sens restrâns, noțiunea de fantastic este aplicată de alți teoreticieni doar unei anumite secțiuni din proza întinsă de la

---

[113] Lucian Raicu, *Gogol sau fantasticul banalității*, Postfață de Livius Ciocârlie, Editura Institutului Cultural Român, București, 2004, pp. 22-23;

[114] Roger Bozzetto, *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire*, Publications de L'Université de Provence, 1992, p. 82 ;

sfârşitul secolului al XVIII-lea, de-a lungul întregului secol al XIX-lea şi prelungită până în secolul al XX-lea, deşi îi recunosc şi ascendenţa, precum Jean-Luc Steinmetz: „Si l'on considère date de maturation (le XVIII-e siècle), il est sûr qu'il fut précédé par une certaine façon d'inscrire dans la narration des événements extraordinaires”[115] – dintre care sunt notate doar acele *mirabilia* din Antichitatea epopeică, transpuse diferit în genul epic creştin din Evul Mediu, epopeile baroce precum *Cântecul lui Roland* şi *Ierusalimul eliberat*, ceva mai târziu insolitele *Cântece ale lui Maldoror* de Lautréamont.

În etapa de graţie mai sus notată, cercetătorul Jean Pierrot identifică în literatura fantastică de expresie franceză trei perioade distincte:

1. Epoca de afirmare plenară a romantismului (1830-1850), în care fantasticul se afirmă şi străluceşte datorită realizărilor lui Hoffmann, dar şi datorită prozei franceze, reprezentate de Jacques Cazotte, Charles Nodier, Honoré de Balzac, Théophile Gautier şi în special Prosper Mérimée. În paralel, apare tot acum o literatură ce-şi are sursa în experienţele onirice sau în stările psihice excepţionale, deşi pe alocuri morbide. Direcţia este reprezentată de Gérard de Nerval.

2. Epoca 1851-1880, în care se afirmă sau apar noi curente: realismul, parnasianismul, simbolismul. Este perioada în care se atenuează influenţa lui Hoffmann, dar se afirmă masiv cea a lui Poe. Datorită acestuia, fantasticul se delimitează, în funcţie de criteriul verosimilului, de alte genuri limitrofe, cum e miraculosul ori ştiinţifico-fantasticul, şi îşi caută suportul în stări de conştiinţă excepţionale, dar *verosimile* (visul, halucinaţia, în general percepţia modificată în raport cu starea ei de normalitate), iar această căutare ar conduce spre aşa-numitul „fantastic interiorizat”. Alte nume ce

[115] Jean-Luc Steinmetz, *La littérature fantastique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990, p. 8 ;

ilustrează fantasticul aparte al perioadei: Lautréamont, Barbey d'Aurevilly.

3. Etapa 1881-1900, în care se accentuează tendinţa către un „fantastic interiorizat", ilustrată mai ales de Maupassant şi Villiers de l'Isle Adam. În căutarea unui „efect de real" specific, povestirea fantastică devine un document, supus la regula verosimilului, o relatare exactă a unor stări de conştiinţă excepţionale, dintre care unele mimează patologicul.[116]

Fireşte, există şi alte opinii în privinţa actului de naştere al prozei fantastice propriu-zise. Dacă Howard Philips Lovecraft, spre exemplu, se referă doar la momentul efectiv al ieşirii la lumină a virtualului gen literar (apreciind, prudent, că „deşi îndemnul şi atmosfera spre literatura fantastică sunt vechi de când lumea, ca gen literar trebuie să recunoaştem că nu este decât copilul secolului XVIII"[117]), Tzvetan Todorov se arată de-a dreptul necruţător cu noul prunc literar, anticipându-i funestul – şi precocele! – sfârşit. Criticul restrânge tranşant aria literaturii fantastice la dimensiunea temporală a unui singur veac:

> „(...) Fantasticul a avut o viaţă relativ scurtă. El a apărut ca modalitate sistematică la sfârşitul secolului al XVIII-lea, odată cu Cazotte; un secol mai târziu, găsim în nuvelele lui Maupassant ultimele exemple estetic satisfăcătoare ale genului. Putem întâlni modele de ezitare fantastică şi în alte epoci, dar numai în cazuri excepţionale această ezitare va fi tematizată chiar de textul însuşi."[118]

---

[116] Jean Pierrot, *apud* Irina Mavrodin, în *op. cit.*, pp. XIX-XXII;

[117] Howard Philips Lovecraft, *Naşterea povestirii fantastice*, în „Secolul XX", nr. 4/ 1973, pp. 69-72 (traducere din *Supernatural Horror in Literature*, New York, Ben Abramson, 1945);

[118] Tzvetan Todorov, *Introducere în literatura fantastică*, Editura Univers, Bucureşti, 1973, p.192;

E greu să fim de acord cu Todorov, mai ales când susţine că în secolul al XX-lea nu există opere fantastice exemplare; chiar *Antologia nuvelei fantastice* întocmită de Roger Caillois conţine câteva reuşite ale genului din secolul trecut (*Cea de departe* de Julio Cortazar, *Adevărul asupra unchiului Thimotheus* de Jean Ray, *Poveste complet absurdă* de Giovanni Papini, *Cazul Aziz Maio* de Dino Buzzati, plus mai multe exemple satisfăcătoare estetic din literatura haitiană, japoneză etc.). Ca să nu mai vorbim de reuşitele româneşti din perioada inter- sau postbelică, din păcate necunoscute chiar lui Caillois. E adevărat că în timp s-au operat mutaţii evidente în interiorul genului fantastic – chiar o nepretenţioasă trecere în revistă a prozelor fantastice ale lui Kafka, Bulgakov, Cortazar, Menendez-Leal sau Calvino ar fi suficientă pentru a sesiza o schimbare de paradigmă, în sensul abandonării vechilor convenţii fantastice, a vechilor teme, efecte şi tehnici narative, în favoarea unei scriituri situate nu doar la interferenţa ficţiunii cu literatura psihologică, sociologică, filosofică etc., ci şi în proximitatea discursului metaficţional. Dar această evoluţie firească nu trebuie în niciun caz echivalată cu anularea genului în sine. Ea anunţă doar o binevenită efasare a vechilor ancadramente generice, mult prea rigide din unele puncte de vedere.

Ceva mai înţelegător decât Tzvetan Todorov se arată Louis Vax. Deşi enumeră seria de situaţii sau „apariţii fantastice" din Biblie şi din literatura anticilor (coborârea lui Ulise în infern, la Homer; apariţia spectrelor la tragicii Eschil, Sofocle şi Euripide; lemurii şi larvele la Lucian; vârcolacii la Petronius; scurtul istoric al fantomelor la Pliniu cel Tânăr; metamorfoza unui tânăr în măgar la Apuleius), criticul recunoaşte că se poate vorbi despre o literatură fantastică autentică abia începând din secolul al XVIII-a şi că punctul de maximă înflorire a genului este atins abia la începutul secolului al XX-lea. Odată depăşit, însă, acest climax evolutiv, putem vorbi despre o contaminare a esenţei fantastice cu ceea ce este propriu mai degrabă SF-ului. În aşa fel încât astăzi (să nu uităm

totuşi că microsinteza elaborată de Vax apare la începutul anilor '60) i se poate concede ultimului posibilitatea de a influenţa decisiv resurecţia genului din care s-a desprins:

> „Mais la littérature fantastique n'a pris son veritable essor qu'au XVIII-ème siècle. Elle a atteint sa perfection au début du XX-ème. De nos jours, elle paraît reculer, surtout dans les pays anglo-saxons, devant la littérature d'imagination scientifique : on peut voir dans la « science-fiction » la mort ou la resurrection du conte fantastique."[119]

Astăzi, cinci decenii mai târziu, un bun cunoscător al prozei actuale poate jura, cu mâna pe inimă, că nu numai SF-ul, ci şi fantasticul pur încă mai rezistă. Chiar şi în literatura noastră, în care un sceptic precum Al. Philippide (el însuşi autor al câtorva opere de gen!) nu găsea defel vreo „vocaţie fantastică"[120], plusând, în argumentaţia destul de caducă, pe un element care ţine de specificul naţional: „Trebuie să presupunem că slaba înclinare către fantastic la scriitorii noştri este un fenomen caracteristic pentru firea românească însăşi. Firea românească iubeşte realitatea plină de neprevăzut a vieţii mai mult decât ciudăţeniile fantastice." Cum spuneam, şi astăzi, pe terenul accidentat valoric al prozei noastre, putem descoperi porţiuni  de sol fantastic de cea mai bună calitate. Să dau doar exemplul prozei de gen scrise de Doina Ruşti. În romanele *Zogru* (2006), *Fantoma din moară* (2008) şi în proza scurtă adunată în *Cămaşa în carouri şi alte 10 întâmplări din Bucureşti* (2010), scriitoarea nu ezită să cultive o categorie ficţională care i-a produs, la

---

[119] Louis Vax, *L'Art et la littérature fantastiques*, Presses Universitaires de France, 1963, p. 73 ;

[120] În binecunoscutul studiu *Fantastic şi senzaţional*, publicat în „Contemporanul" (1969), analizat în fel şi chip de tabăra entuziaştilor, pe deplin convinşi, dimpotrivă, că literatura noastră are o substanţială vocaţie fantastică...

noi, nu numai pe Eminescu şi Eliade, dar şi pe mai puţin cunoscuţii V. Beneş, Oscar Lemnaru sau Victor Papilian. Convenţiile genului fantastic sunt respectate în special în *Cămaşa în carouri*... **Schema** naraţiunilor fantastice incluse în carte este, altfel spus, cea obligatorie: există un timp **t 1**, care introduce cititorul într-un spaţiu banal, echilibrat şi stabil, un **t 2** în care se produce şocul puternic, determinat de tulburarea legilor considerate, anterior, drept riguroase şi chiar imuabile, un **t 3** în care se încearcă o ineficace revenire la real şi aşa mai departe, până la un **t ambiguu**, în care practic **fisura** în ordinea firească a lumii este pecetluită, iar soluţia realistă a dilemei existenţiale a eroului este cu desăvârşire interzisă. Din această perspectivă, imposibila revenire la normalitate a Emei, după „strânsoarea mlăştinoasă a celeilalte fiinţe" (Bojorina, retrezită în sine de un şir de întâmplări inexplicabile), sau pecetluirea misterului intermediat de cămaşa în carouri, uneori prin moartea purtătorului (Marian, Iulică) sunt emblematice.

La fel, rama povestirilor este cea impusă de maeştrii genului: cea apăsat realistă. În *Cămaşa în carouri*... te întâmpină, iniţial, un Bucureşti toropit de căldură, dar cât se poate de actual: cu „străzi strâmte şi nehotărâte", cu pizzerii şi cinematografe, clădiri prăfuite şi vestigii aproape uitate, pe lângă care trec, nepăsători, inşi toropiţi de rutina diurnă. O rutină în care intră, astăzi, hamburgerii şi Coca-Cola, scrierea nesfârşită a sms-urilor către rude sau colegi, miile de accesări de pe Youtube, studierea prelungită unui mp3 sau vizionarea uneia din excelentele serii britanice „Crimele din Midsomer". Şi totuşi, în acest Bucureşti postmodern lipsit, în aparenţă, de haloul misterului, palpită, abia sesizabil, viaţa Bucurescilor de altădată, pe care câteva personaje ce devin, fără voie, iniţiaţi, o retrăiesc cu o voluptate halucinată, în care se amestecă şi toată gama de trăiri pe care teoreticienii genului fantastic o postulează drept obligatorie. Lori, bunăoară, protagonista din povestirea titulară, trece prin toate stările cunoscute, de la „neliniştea prăfoasă" la „teroarea ceţoasă" şi „curenţii groazei", odată ce intră în contact cu obiectul încărcat de

mister. Aici, e vorba de cămaşa unui văr recent decedat, a cărei ţesătură este „îmbibată cu spaime, nelinişti şi o tristeţe zăbrelită de carourile ei". În *Ceasul de la Universitate*, mecanismul electronic în care este captat, fatidic, strigătul „lung şi duios" al unei femei ce se face auzit, întotdeauna, la orele 18. În *Lângă Biserica Sf. Silvestru*, sunetul straniu al telefonului mobil, care o rupe pe eroină din timpul real, trecând-o „subit sub alt pliseu al lumii", în care Ema redevine Bojorina şi-i trăieşte existenţa de secol XVIII. În fine, pelicula stranie din *Poveste de Paşte,* pe care se captează isteria colectivă provocată de inscripţia de pe Piatra Comorii, ce va pune în mişcare „sângele unei dorinţe pe care nimic în lume n-o mai putea opri". Recuzita inanimată în care este încarnat misterul inaccesibil profanilor li se adaugă, în alte texte, animale sau păsări (căţeluşa din *Amintirile unui câine zăpăcit*, papagalul Jojo în *Cămaşa în carouri*) cărora li se dă „o cheie spre cămara cu lucruri uitate" a existenţelor de altădată şi, astfel, li se revelează tainica ordine a universului străbătut de energii nebănuite. Din catalogul motivelor fantastice pe care îl teoretizează, în textele arhicunoscute, Caillois, Todorov, Steinmetz sau Vax, nu lipsesc nici intersectările misterioase de vieţi şi fire narative, anamneza prin care un avatar îşi rememorează, în detaliu, existenţele anterioare (*Lângă Biserica Sf. Silvestru*), multiplicarea secvenţială (*Un sfert de oră apăsător* pe care-l retrăieşte Moni, chiulangiţa dintr-a 9-a) etc.

E nevoie să o mai spun?! În special pentru atmosfera de mister tentacular, ce îi captează deopotrivă pe cititori şi pe eroi într-un joc captivant, în care dinamica identitară se reconfigurează şi sensurile adânci ale existenţei se dezvăluie, proza Doinei Ruşti este una dintre cele mai elocvente dovezi ale faptului că genul fantastic este, chiar şi acum, departe de a fi în moarte clinică.

# Atmosfera fantastică. „Jocul cu frica” şi alte câteva *obligativităţi* procedurale

O condiţie dintre cele mai importante, aş spune chiar esenţială, în operele fantastice este atmosfera; s-a repetat cu obstinaţie că adevărata substanţă a unei povestiri de groază, tipic fantastică, nu e realitatea sau irealitatea evenimentului epic, convenţia asupra sensului de pretext fiind aprioric acceptată, ci atmosfera afectivă pe care o realizează întregul ansamblu. Într-adevăr, citind, spre exemplu, *Omul dedublat* al lui Dostoievski, putem surâde îngăduitori, odată ce sesizăm banalitatea condiţiei, reflectată în discursul personajului, mărunt slujbaş măcinat de complexe; putem de asemeni accepta faptul că delirul său are aceeaşi bază schizoidă ca şi delirul unui paranoic (deci că nebunia lui este uşor demonstrabilă ştiinţific), dar suntem oricum impresionaţi de teroarea trăită de personaj în fatidica noapte a primei întâlniri cu dublul său. La fel, putem foarte uşor accepta că ispitirea călugărului Medardus, protagonistul romanului *Elixirele diavolului* de Hoffmann, de fapt pactul cu diavolul, sugerat încă din titlu, e simplă convenţie epică, dar aceasta nu ne poate anula impresia extraordinară pe care ne-o lasă frecventele întâlniri între personaj şi dublurile sale.

„Mi-e cu neputinţă să uit impresia ce-a produs-o asupra mea când am auzit-o pentru întâia dată, între alte povestiri de acelaşi fel”, afirmă instanţa naratorială ce-şi face simţită prezenţa la începutul nuvelei lui Charles Robert Maturin, *Castelul din Leixlip* (1825). Vocea ar putea la fel de bine să se facă auzită în orice operă de primă mărime a genului, căci sintetizează atitudinea fundamentală a

lectorului în fața faptelor neliniştitoare sau chiar terifiante tipice acesteia. Dacă „principala caracteristică a literaturii fantastice moderne" este reductibilă la „sugerarea unui conflict nerezolvat între lumea noastră naturală şi o ameninţătoare lume a supranaturalului", cu siguranţă că, „în mod tradiţional, fantasticul literar îşi obţine cele mai tipice efecte prin manipularea sentimentului nostru de coerenţă a universului".[121]

Nu atât senzaţia că o prezenţă (sau doar esenţă) supranaturală – fie ea incomprehensibilă, nebunească ori chiar demonică – irumpe brusc în fluxul bine cunoscut al realităţii noastre cotidiene, cât potenţialul ostil al acestei prezenţe, ecranat sau augmentat graţie unei atmosfere sibilinice, este uneori suficient pentru a ne trezi de la cea mai simplă nelinişte la angoasa teribilă. Dimpotrivă, din sfidarea ideilor comune privind cauzalitatea şi ordinea pe care mizează, cu certitudine, textele fantastice, provine o impresie exact contrară a lectorului: că terifianta intruziune a forţelor de dincolo, din *cealaltă* lume, îi striveşte fiinţei de hârtie ce populează universul fantastic orice tentativă de a se salva, iar lui, cititorului (fiinţei din faţa hârtiei, la fel de implicată, poate, prin actul de *aesthesis* bine ştiut), îi trezeşte cel puţin un sentiment clar de insecuritate.

Se ştie, de altfel, că textele de atmosferă – cum sunt prin definiţie textele fantastice – impun o situare aparte a cititorului în raport cu lumea ficţională. Să ne amintim, cu acest prilej, certitudinea Marianei Neţ, autoarea unei substanţiale *Poetici a atmosferei*:

> „Identificarea lectorului cu lumea particulară pe care o construieşte şi o manifestă textul, ca şi participarea sa activă la

[121] Matei Călinescu, *Fantasticul şi interpretarea sa în nuvelele târzii ale lui Mircea Eliade*, în *Despre Ioan P. Culianu şi Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecţii*, Editura Polirom, Iaşi, 2002, p. 151;

reconstituirea acesteia este o condiţie hotărâtoare pentru existenţa atmosferei în literatură."[122]

Tehnicile recurente prin care se realizează această substituire aproape obligatorie sunt, evident, dintre cele mai cunoscute. Prima ar viza opţiunea pentru naraţiunea autodiegetică şi cea homodiegetică, cu siguranţă cea mai exploatată formă *Peter Rugg, dispărutul* de William Austin, *William Wilson* de Poe, *Adevărul asupra unchiului Timotheus* de Jean Ray sau *Venus din Ille* de Mérimée. A doua modalitate de facilitare a substituţiei constă în utilizarea formulei jurnalului, prin care verosimilatea faptelor este cert augmentată, mai ales dacă diaristul (ca în *Le Horla* de Maupassant sau *Păianjenul* de Hans Heinz Ewers) insistă – sau chiar jură! – pe propria onestitate. În sfârşit, să notez folosirea pluralului care îl conţine atât pe narator, cât şi pe cititor, ca în *Astaroth* sau *Vizitatorul nocturn* de Marcel Jouhandeau, în care primul îl ia părtaş pe cel de-al doilea pe tot al parcursul tramei, prin formule de tipul: „astfel vedem oamenii care fug dintr-o casă..." sau „dacă admitem într-adevăr, că..." .

O atenţie sporită trebuie acordată textelor fantastice scrise sub formă de jurnal – natural, incomplet, sincopat, sfâşiat etc., ca şi personalitatea deviată a diaristului. Căci fragmentele de jurnal conţinute de operele fantastice precum *Le Horla* de Maupassant sau *Păianjenul* de Hans Heinz Ewers pot fi interpretate nu atât ca „jurnale de criză"[123], conţinând radiografia unor crize puternice,

---

[122] Mariana Neţ, *O poetică a atmosferei*, Editura Univers, Bucureşti, 1989, p.29;

[123] În mod cert, operele fantastice redactate sub formă de fragmente de jurnal intim fac parte din categoria aşa numitelor „jurnale de criză", opuse, în inspirata diviziune propusă de Mihai Zamfir, „jurnalelor de existenţă" („Unii dintre autori scriu jurnale pentru că nu mai pot altfel şi îşi descarcă, prin fervoare scriptică, o stare de exasperare sau de revoltă irepresibile; ceilalţi, aşezându-se în faţa hârtiei, nu întreprind un act excepţional, ci un exerciţiu zilnic. Pentru cei dintâi, jurnalul ar putea lipsi, deoarece evenimentele cruciale dintr-o viaţnu survin în cadenţă zilnică; în schimb,

determinate doar în aparenţă de un factor exterior, ci şi, cum se va vedea mai târziu, ca documente clinice de cea mai bună calitate a stării psihice alterate a diariştilor.

În general, însă, orice tip de narator reprezentat îi convine de minune textului fantastic – iată una dintre convenţiile (aproape) recunoscute, inclusiv de către un teoretician dintre cei mai pretenţioşi, precum Tzvetan Todorov:

> „Rezumând: naratorul reprezentat convine fantasticului, întrucât el uşurează necesara identificaţie a cititorului cu personajele. Discursul acestui narator are un statut ambiguu şi autorii l-au exploatat în moduri diferite, punând accentul când pe primul, când pe celălalt aspect: aparţinând naratorului, discursul este mai presus de orice îndoială; aparţinând personajului, el nu poate fi acceptat înaintea unei prealabile verificări."[124]

Revenind la chestiunea identificării cu fiinţele de hârtie, să observăm că ea are, în cazul prozei fantastice, un grad sporit de dificultate. „Deghizarea" cititorului, actul central în trecerea de la realitate la domeniul ficţional[125] nu mai depinde, în cazul particular al textului fantastic, doar de „cantitatea de informaţie nouă

---

viaţa celei de-a doua categorii nu poate fi imaginată în afara jurnalului, pentru că paginile înnegrite zilnic le acoperă existenţa. Unii scriu jurnale despre tribulaţii excepţionale şi despre evenimente care schimbă un destin – ei scriu adică « jurnale de criză », dacă prin « criză » înţelegem un prag semnificativ al evoluţiei. Alţii nu-şi imaginează propria lor viaţă în afara notaţiei zilnice şi anodine: ei prind murmurul continuu şi monoton al orelor, însumând şirul de fapte care le compun viaţa – ei concep un « jurnal de existenţă »." – Mihai Zamfir, *Cealaltă faţă a prozei,* Ediţia a doua, Cartea Românească, Bucureşti, 2006, pp. 145-146);

[124] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 107;

[125] Cf. Toma Pavel, *Lumi ficţionale*, Editura Minerva, Bucureşti, 1992, p. 147;

absorbită" (deşi e vorba, şi în această situaţie, de informaţii noi, care sugerează „un lanţ diferit de fiinţe, o altă istorie, geografie, noi regularităţi epistemice"[126] etc), ci mai ales de faptul că cititorul trebuie să înţeleagă că în noua realitate, cea fantastică, legi fundamentale ale universului suferă o schimbare.

Or, un adjuvant preţios în acest dificil proces ce intervine în actul lecturii este tocmai atmosfera fantastică la care mă refeream mai sus. Autorul unui text de gen trebuie să deţină nu doar abilităţi aparte în ceea ce Umberto Eco numeşte, foarte inspirat, „mobilarea universului diegetic" (mai exact, să ştie să mizeze pe un „ce" provocator şi contrariant în egală măsură, prin expunerea atentă de evenimente ce încalcă ordinea naturală şi sugerarea altor fapte petrecute în subteranele conştiinţei), cât mai ales să poată configura ceea ce frecvent se numeşte ***o geografie a misterului*** în care, odată intraţi, atât protagoniştii, cât şi cititorii, se expun riscului de a trăi senzaţii specifice, stări emotive fixate, principial, pe o scară ce debutează cu neliniştea sau confuzia şi culminează cu teroarea.

Citând o celebră vorbă de duh a doamnei Du Defand („Credeţi în fantome? Nu, dar mă tem de ele!"), Caillois oferă una dintre cele mai cunoscute definiţii ale fantasticului, referindu-se la el ca la un „joc cu frica". *În inima fantasticului*, spre exemplu, conţine două trimiteri esenţiale din această perspectivă. Mai întâi, ideea că fantasticul presupune „semnificaţia de nelinişte şi ruptură"[127]. Apoi că „Fantasticul nu-i fantastic, decât dacă se înfăţişează sub forma unui scandal inadmisibil pentru experienţă sau raţiune."[128] Prin coroborarea lor, se obţine următoarea definiţie:

> „Atât de adevărat e că fantasticul înseamnă o întrerupere a ordinii recunoscute, o năvală a inadmisibilului în sânul

[126] *Ibidem*;
[127] Roger Caillois, *În inima fantasticului*, Editura Meridiane, Bucureşti, 1971, p. 16 ;
[128] *Idem*, p. 22;

> inalterabilei legalităţi cotidiene şi nu substituirea totală a universului exclusiv miraculos."[129]

În eseul *De la feerie la Science-Fiction*, din *Eseuri despre imaginaţie,* reluat în uvertura antologiei dedicate nuvelei fantastice universale, Caillois reface demonstraţia, delimitând, după cum am mai afirmat, fantasticul de miraculos. Să revedem însă definiţia, accentuând, de această dată, impactul rupturii fantastice asupra cititorului:

> „ Feericul este un univers miraculos, care se adaugă lumii reale fără a-i pricinui vreun rău şi fără a-i distruge coerenţa. Fantasticul, dimpotrivă, vădeşte *un scandal, o ruptură, o irumpere insolită, aproape insuportabilă* în lumea reală... Basmul se petrece într-o lume în care vraja vine de la sine şi în care magia este lege. Supranaturalul nu este aici înspăimântător, nici chiar uimitor pentru că el constituie substanţa însăşi a acestui univers, legea sa, climatul său. El nu violează nici o armonie: face parte din lucruri, este ordinea sau mai curând absenţa de ordine a lucrurilor... În schimb, în fantastic, supranaturalul apare ca o *ruptură a coerenţei universale*. Miracolul devine aici o *agresiune interzisă, ameninţătoare*, care sfarmă stabilitatea unei lumi ale cărei legi erau considerate până atunci riguroase şi imuabile."[130] (subl. mele, E. I.)

De cele mai multe ori, într-adevăr, în cele mai bune dintre textele fantastice din perioada de aur a genului se mizează pe un gen de reprezentare factuală care să provoace senzaţii lesne încadrabile

---

[129] *Idem*, p. 66 ;

[130] Roger Caillois, *De la basm la povestirea ştiinţifico-fantastică*, studiu introductiv la *Antologia nuvelei fantastice*, Editura Univers, Bucureşti, p.14;

pe o scală ce debutează cu simpla nelinişte şi urcă până la teroarea cea mai pură. Aproape până la saturaţie, teoreticienii fantasticului repetă că discursul specific – unul de bună seamă insolit, deforma(n)t, instituit ca „epifanie a « ordinii Celeilalte »[131] – *trebuie* să neliniştească profund atât personajele, cât şi cititorii. „Le fantastique est, d'après Caillois, jeu avec la peur. Il joue aussi avec l'horreur, voire le dégoût. Il fait virer au positif des sentiments négatifs."[132] Sau: „L'amateur de fantastique ne joue pas avec l'intelligence, mais avec la peur. Il ne regarde pas du dehors, il se laisse envoûter."[133] Ori, în sfârşit: „Le fantastique exploite la réserve de terreur et d'angoisse qui vielle au fond de chaque homme. Il n'apprivoise que rarement l'étrangeté."[134]

Să ne amintim, în acest context, echivalenţele terminologice vetuste, dar care mai sunt încă vehiculate, fără nicio jenă, de unii editori sau chiar teoreticieni „familiarizaţi" cu tehnicile suspense-ului de sorginte fantastică, preluate din peisajul cultural occidental: „povestiri fantastice" = „povestiri de noapte" = „povestiri crude" = „povestiri ale fricii" (*contes fantastiques* = *contes de la nuit* = *contes crudes* = *contes de la peur*). Sau: „povestiri supranaturale" = „povestiri de teroare" (*tales of terror* = *tales of the supernatural*). O parte din „vina" suprapunerii, adesea fără niciun rest, o poartă, indubitabil, cunoscutele antologii canonice din Vestul cândva pasionat de gen: *Fantastique, 60 récits de terreur...* (Editor Roger Caillois), Paris, 1958; *Great tales of terror and the supernatural* (Editori H. Wise şi Ph. Fraser), London, 1954 etc.

Sigur, într-o anumită perioadă a genului, suprapunerea acestor etichete a putut părea perfect justificabilă. Referindu-se, spre exemplu, la succesul povestirii fantastice în Franţa, Ilina Gregori invocă fundalul evoluţiei generale a gustului artistic la sfârşitul

---

131 Ilina Gregori, *op. cit.*, p. 47;
132 Louis Vax, *op. cit.*, p. 14 ;
133 *Idem*, p. 17;
134 Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 9 ;

secolului al 18-lea şi începutul celui următor (când tendinţele anti-clasice se manifestă inclusiv prin explorarea unor zone tematice anterior tabuizate: violenţă, cruzime, infirmităţi, boală, delir etc.), dar şi voga romanului gotic:

> „Ea i-a neliniştit de altfel pe mulţi contemporani, care recunoşteau în această stranie predispoziţie a publicului literar pentru excesele imaginaţiei tenebroase simptomul unei maladii de proporţii sociale. S-ar părea că, blazaţi după spectacolul-orgie pe care li-l oferise ani de-a rândul istoria cotidiană, martorii revoluţiei păstraseră o nevoie secretă de spaimă şi oroare, pe care atrocităţile fictive, diluate după regulile vechi ale artei, nu o mai puteau satisface cu uşurinţă. Romanul gotic, cu tragismul lui elementar, fiziologic, convulsiv, răspundea nesperat de bine acestui apetit morbid, de care nici fantasticul nu este, cum bine se ştie, străin. Rejeton întârziat, revendicat de romantici, genul apărut abia sub Restauraţie păstrează urmele – să le numim oare *stigmate*? – ale perioadei sumbru-frenetice în care s-a petrecut gestaţia lui."[135]

Un fundament istorico-literar similar poate fi invocat şi în cazul emergenţei prozelor fantastice întunecate scrise în perioada romantismului german, englez, italian etc. Ele datorează, într-adevăr, foarte mult naraţiunii gotice, specie literară caracterizată, cum bine se ştie, printr-o atmosferă apăsătoare şi prin personaje subjugate de latura demonică. Acţiunea, schematizată, se petrece în spaţii închise (de regulă castele sau mănăstiri), cu încăperi întunecate, pasaje secrete şi încăperi subterane, adesea labirintice. Moda acestui tip de roman a fost lansată de *Castle of Otranto* (*Castelul din Otranto*, 1765) de Horace Walpole, pentru a atinge apogeul în anii 1790, când apar câteva dintre cele mai reuşite exemplificări ale acestui gen: *The*

---

[135] Ilina Gregori, *op. cit.*, p. 49;

*Mysteries of Udolpho* (*Misterele din Udolpho*, 1794) şi *The Italian* (*Italianul*, 1797) scrise de Ann Radcliffe, dar şi *Călugărul* (*The Monk*, 1796) al lui Matthew Gregory Lewis. Li se vor adăuga, la începutul secolului al XIX-lea, arhicunoscutele *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley şi *Dracula* (1892), al lui Bram Stoker. Toate aceste opere au o serie de trăsături comune – invocarea imaginaţiei, neverosimilul scandalos al cadrului istoric, decorul medieval înfăţişând temniţa lumii, precum şi contrastul dintre puterea personajului malefic şi slăbiciunea minţii" [136] – şi ilustrează perfect un raport special faţă de imaginaţie. In opinia lui Toma Pavel, romanul gotic „ia apărarea imaginaţiei şi se îndepărtează de realitatea concretă pentru a celebra deschis şi fără falsă pudoare neverosimilul cel mai exagerat."[137]

Nu atât decorul asfixiant ori schema epică saturată de malefic, cât această celebrare neruşinată a neverosimilului explică succesul extraordinar în epocă al textelor gotice, uşor de interpretat, la rigoare, drept reacţii extreme la epistemele canonice raţionaliste ale epocii Luminilor.[138]

Să nu uităm nici cititorul tip al epocii – unul avid de senzaţional, bizar şi neverosimil, de supranatural şi malefic – aşa

---

[136] Toma Pavel, *Gândirea romanului*, Traducere din franceză de Mihaela Mancaş, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008, p. 184;

[137] *Idem*, p. 183;

[138] Să nu uităm, pe de altă parte, faptul că „Numeroşi exegeţi au remarcat spectaculosul fenomen de restructurare socială simbolică pe care l-a reprezentat romanul gotic englez, prin mutarea acţiunii într-o geografie iaţională, marginală, asocială, ca şi cum societatea n-ar mai fi în stare să producă anticorpi la atrocităţile care o înconjoară. Sugestia, pe care această inversare paradoxală o producea, este că societatea generează, genetic şi genealogic, debilitate inerţială, devitalizantă, pe când marginalitatea naşte fiinţe anormale foarte vii, capabile să domine, să învingă şi să subziste." (Ştefan Borbély, *Cuvânt înainte* la Cătălin Ghiţă, *Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească*, ed. cit., pp. 14-15);

cum apare el în textul de uvertură al unui celebru *Dictionnaire infernal ou recherches et anecdotes sur les démons, les esprits, les fantômes, les spectres, les revenants, les loups-garoux ... en un mot, sur tout ce qui tient aux apparitions, à la magie, au commerce de l'Enfer, aux divinations, aux sciences secrètes, aux superstitions, aux choses mystérieuses et surnaturelles etc.* (1818). Dar să îi dăm cuvântul autorului, faimosul demonolog Jacques Collin de Plancy :

> „Această carte (...) expune tot ce priveşte spiritele, spiriduşii, zânele, demonii, strigoii şi fantomele, vrăjitoarele şi maleficiile lor, forţa vrăjitorilor, nomenclatorul şi atribuţiile demonilor şi vrăjitorilor, superstiţiile, poveştirile de fapte supranaturale, basmele. Ea deschide sutele de porţi fantastice ale viitorului prin definirea clară a prezicerii, de la chiromancia ţiganilor până la ghicitul în cafea sau cărţi. Astrologia, alchimia, cabala, frenologia, magnetismul îşi au locul lor în notiţe ce rezumă groase şi grele volume. (...) În afara avantajelor, am dorit să satisfac gustul epocii noastre, avidă de lecturi picante, şi cu ajutorul subiectului, a oferi excentricităţi, neprevăzutul şi ciudatul, ale căror emoţii sunt atât de gustate."[139]

Şi totuşi, o echivalare totală între realităţile şi sintagmele de mai sus este injustă. După lunga serie de povestiri fantastice *ale fricii* aflate, într-o formă sau alta, în siajul prozei gotice, literatura europeană a supranaturalului a putut înregistra suficiente exemple care fie amendează politicos, fie contrazic decis legea „pariului cu frica". Arhicunoscuta, indispensabila ruptură în planul real este în astfel de proze resimţită de personajul care o trăieşte drept o trecere necesară şi mai ales armonioasă; în consecinţă este însoţită de trăiri din aria serenităţii sau chiar a beatitudinii. Să ne gândim doar la angajarea afectivă a unora dintre protagoniştii textelor fantastice

[139] Jacques Collin de Plancy, *apud* Elena Tacciu, *op. cit.*, pp. 340-341 ;

elaborate de Gabriel Garcia Marquez, Julio Cortázar sau Dino Buzatti, la bucuria protagoniştilor din *Scurtele povestiri fantastice* ale lui Álvaro Menéndez Leal ori, *mutatis mutandis*, la glisarea armonioasă (angajată, râvnită, resimţită drept o necesitate intrinsecă ontosului), spre lumea de dincolo a majorităţii protagoniştilor fantaşti ai lui Mihai Eminescu, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu & co.

Dacă parcurgem, totuşi, proza fantastică aşa zicând canonică, aşadar operele cele mai izbutite estetic scrise în perioada de aur a genului, nu putem ignora seriile nesfârşite de sintagme care dau dreptate, *volens nolens*, teoreticienilor care clamează efectul anxiogen al acestui gen de text. Ca să dăm, prin urmare, Cezarului fantastic .... deimografic ce-i numai al lui, să menţionăm bucăţile scrise de E.T.A. Hoffmann, E.A. Poe, Balzac, Sheridan Le Fanu, Villiers de L'Isle-Adam, Charles Robert Maturin, Prosper Mérimée, Théophile Gautier, F.M. Dostoievski. Un inventar extins al structurilor stilistice care anunţă paleta din ce în ce mai închisă a afectelor solicitate de trama fantastică este, desigur, imposibil de realizat. Să revedem doar câteva dintre cele mai elocvente exemple care atestă că, înainte de orice şi

> „Au-delà des règles qui semblent le définir et auxquelles il n'a pas craint de se plier, il s'impose comme expression de l'angoisse et de l'inquiétude – et le jeu, morbide ou superbe, par lequel en triompher."[140]

Iată, în capodopera fantastică a lui Achim Von Arnim, *Isabella din Eghipet*, felul în care prinţul îşi întâmpină prima revelaţie nocturnă a supranaturalului:

> „Până aici, totul mersese bine, dar prinţul, trezit de sărut, năpădit în faţa ochilor lui *înspăimântaţi*, ca de mii de ghiulele

---

[140] Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 121 ;

> aprinse, de miile de fantome ale visului său, sări deodată în picioare şi se repezi în odaia de alături, *ţipând cu răsuflarea tăiată*. Uitase pistol şi de spadă, uitase totul, atât de mare este *groaza* care sălăşluieşte în străfundul inimii celui mai curajos dintre oameni în faţa unei lumi necunoscute care nu se supune încercărilor noastre, ci se foloseşte de noi pentru încercările ei de a petrece pe socoteala noastră."[141] (subl. mele, E.I.)

Sau, în romanul *Omul dedublat*, al lui Dostoievski, trăirile exaltate ale lui Goliadkin senior, în noaptea primei sale întâlniri cu alterul denumit, ironic, Goliadkin junior :

> „Deodată... tot trupul i *se înfioră*; fără voie, sări doi paşi în lături. Privi *neliniştit* în jur; nu era nimeni, nu se vedea nimic extraordinar – şi totuşi... şi totuşi, avu senzaţia că cineva stătuse cu o clipă înainte aici, alături de el, tot aşa, rezemat de grilajul parapetului şi – lucru ciudat! – îi şi spusese ceva, îi vorbise cu glas repezit, sacadat, ceva nu foarte desluşit, dar despre lucruri foarte cunoscute, foarte apropiate şi care îl priveau direct. « Ce-i asta ? Mi s-a năzărit? zise domnul Goliadkin uitându-se încă o dată în jur. Dar unde mă aflu ? ... Eh ! eh ! » făcu el, clătinând din cap, şi scrută *îngrozit* pâcla deasă a nopţii ; căuta *încordat* să pătrundă cu privirea-i mioapă întunecimea vrăjmaşă."[142] (subl. mele, E.I.)

Ori felul în care personajul-narator din nuvela *Ibricul de cafea* de Théophile Gautier este nevoit să accepte *realitatea* convertirii obiectelor care îl înconjoară în prezenţe umane:

---

[141] Achim Von Arnim, *Isabella din Eghipet*, în *Undine. Nuvela romantică germană,* Antologie şi note de Ion Biberi, Traduceri de Ion Biberi, I. Cassian-Mătăsaru, Petru Manoliu, Iv. Martinovici şi Liviu Rusu, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, pp. 163-164 ;

[142] Dostoievski, *Omul dedublat*, în *op. cit.*, pp. 222-223 ;

„N-am observat aceste lucruri decât după ce slujitorul, punând sfeșnicul pe măsuța de noapte, îmi ură noapte bună și, mărturisesc, am început *să tremur ca frunza*. M-am dezbrăcat repede, m-am culcat și, ca să termin odată cu *frica aceea prostească*, am închis curând ochii întorcându-mă cu fața la perete. Dar mi-a fost cu neputință să stau în această poziție: totul se clătina sub mine ca un val și pleoapele mi se deschideau. Am fost nevoit să mă întorc și să mă uit. (...) O *groază de neînvins* pusese stăpânire pe mine, *părul mi se ridică măciucă* în cap, *dinții începură să-mi clănțăne* gata să se spargă, o *năduşeală rece* îmi acoperi tot trupul."[143] (subl. mele, E.I.)

Sau groaza, lent amplificată, pe care o resimte călugărul Medardus, protagonistul ce nu rezistă tentației și degustă din *Elixirele diavolului* de E.T.A. Hoffmann, în cursul confruntării miezonoptice cu una dintre dublurile sale malefice :

„Clopotul din turn sunase miezul nopții, când auzii din nou ciocănitul care în noaptea trecută mă tulburase atât. Nu voiam să dau atenție, dar bătăile se întețeau și, printre ele, râsete și gemete. Bătând cu pumnul în masă, am strigat: « Liniște acolo ! » sperând să-mi revin din *groaza* ce mă cuprinsese ; dar atunci din nou auzii râsul strident și tăios răsunând prin boltă și îngânând: « fră-ți-oa-re ... Fră-ți-oa-re ... viu spre tine ... spre tine ... spre ti ... ne, de... des... chide... deschide ! » (...) Repede m-am hotărât: fugă și salvare; dezbărat de *groază* am apucat cuțitul din mâna care mi-l oferea și am început să sparg cu avânt mortarul dintre lespezi. Cel de dedesubt împingea

---

[143] Théophile Gautier, *Ibricul de cafea*, în *Moarta îndrăgostită. Proză fantastică franceză III*, ed. cit., p. 169 ;

> energic în sus. Patru, cinci lespezi erau date în lături, atunci apăru un om gol până la mijloc şi mă privi spectral, rânjind *nebuneşte* şi *înfricoşător*. Raza lămpii căzu din plin pe faţa lui şi - recunoscându-mă în el – *îmi pierdui minţile*; cu o durere *groaznică* în braţe mă trezii dintr-un leşin adânc..."[144] (subl. mele, E.I.)

În sfârşit, sfârşitul neverosimil al *depoziţiei* proaspetei văduve Alphonse, după noaptea fatidică în care *Venus din Ille* (statuia ficţionalizată de Prosper Mérimée) capătă, odată cu trupul de carne, pofta nesăţioasă şi fatală de a-i îmbrăţişa soţul:

> „Dar ascultă ce mi-a povestit mai departe, *nebuna*. Cică de *spaimă* a leşinat şi câtva timp n-a mai ştiut ce se întâmplă în jurul ei. Cât a rămas în starea asta, habar n-are. Când şi-a revenit în simţiri, a dat cu ochii iar de stafia aceea, sau de statuie, cum susţine întruna, nemişcată, cu picioarele şi cu partea de jos a trupului în pat, cu bustul şi braţele întinse înainte şi strângând în braţe pe bărbatul ei, care nu mai făcea nici o mişcare. (...)
>
> În timp ce-l întrebam, simţeam că pune stăpânire pe mine *teroarea superstiţioasă* pe care depoziţia doamnei Alphonse o răspândise în întreaga casă."[145] (subl. mele, E.I.)

Concluzia unui cititor atent la detaliile auctoriale care potenţează toate aceste forme de manifestare a „insecurităţii

---

[144] E.T.A. Hoffmann, *Elixirele diavolului*, Traducere de I. Cassian-Mătăsaru, Prefaţă de Ion Biberi, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, pp. 224-225;

[145] Prosper Mérimée, *Venus din Ille,* în *Elixirul de viaţă lungă. Proză fantastică franceză I*, Antologie, prefaţă şi prezentări de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, pp. 155-157;

angoasante"[146] specifice genului este una cât se poate de simplă: fantasticul emoţionează profund, tulbură sau măcar nelinişteşte. În acest sens, Adrian Marino distinge emoţia fantasticului de cea a poeticului:

> „Emoţia fantasticului, spre deosebire de a poeticului, exprimă o stare de confuzie, tulburare, mai precis de « criză »... În aspectele sale inocente, benigne, fantasticul produce doar o stare de incertitudine, de presimţire a unei răsturnări de situaţie. Prezenţa sa deconcertează, subminează o certitudine, de foarte multe ori, este zguduită de certitudinea însăşi. În această împrejurare, cea care ne invadează este senzaţia de inexplicabil, straniu, mister, asimilat unei primejdii potenţiale, iminente. Încă un pas şi ceea ce ne stăpâneşte este frica, spaima, teroarea."[147]

Ceea ce contează, prin urmare, este rezonanţa afectivă a stărilor personajului asupra unui cititor care, în definitiv, încă mai aşteaptă să fie sedus prin mijloacele consacrate. Deşi, la rigoare, putem să justificăm puterea acestei rezonanţe şi într-o manieră care să se încline în faţa sus numitului Cezar psihanalitic. Sau chiar să citeze, abundent, din elegantele studii despre *Psihanaliza travaliului creator* ale lui Didier Anzieu. Poate chiar finalul analizei unei remarcabile nuvele de Henry James, *Ungherul fericit,* cu atât mai mult cu cât aceasta se articulează pe motivul confruntării cu dublul:

> „Dacă lectura nuvelei îl *emoţionează* [pe cititor, n.mea, E.I.], îl *înspăimântă*, îl *răvăşeşte*, provocându-i rememorări, reverii

---

[146] Jean Fabre, *apud* Ilina Gregori, *op. cit*., p. 50 ;

[147] Adrian Marino, *op. cit*., p. 661; pentru liniile de demarcaţie între spaimă, groază şi teroare, a se vedea Cătălin Ghiţă, *Deimografia. Scenarii ale terorii în proza românească* (Institutul European, Iaşi, 2011), o carte atrăgătoare atât ca formulă discursivă, cât şi ca tematică.

treze şi vise nocturne este pentru că, în el, partea sa de oroare, de sfidare, de disperare şi de ameninţare cu prăbuşirea a fost atinsă, trezită, desemnată, localizată, devenind, poate, în felul acesta, susceptibilă de a fi simţită, evocată, reprezentată, comunicată, împărtăşită."[148] (subl. mele, E.I.)

Prozatorii atraşi de fantastic exploatează, abil, cele mai variate surse ale acestor trăiri în fond *răvăşitoare* – de la caracterul sufocant al recuzitei narative la demonismul, latent sau manifest, al personajelor iniţial incerte ontologic. Despre stranietatea atmosferei, a combinaţiei actanţiale sau a naturii eroului care o trăieşte voi vorbi, de altfel, în continuare.

---

[148] Didier Anzieu, *Psihanaliza travaliului creator,* Traducere din limba franceză şi prefaţă de Bogdan Ghiu, Editura Trei, Bucureşti, 2004, p. 302 ;

# Noaptea fantastică. Forme şi funcţii ale nocturnului în arta şi literatura supranaturalului

Un aspect esenţial în procesul de configurare a atmosferei fantastice priveşte opţiunea lucidă a scenografului însărcinat cu procesul de mobilare a acestui univers cu totul particular pentru mediul nocturn. Neîndoielnic, şi pentru receptorii neiniţiaţi ai textului de gen, nocturnul apare drept cadrul ideal pentru naşterea şi proliferarea monştrilor de care fantezia auctorială face uz, uneori supralicitându-i. Indiferent de natura acestora (hibrizii imaginaţi în textul fantastic pot părea simpli alteri exteriori, fără o legătură aparentă cu subiectul care îi proiectează, dar pot la fel de bine materializa porniri, tendinţe, obsesii adânc ocultate într-un subconştient încărcat, uneori peste măsură), mediul nocturn le potenţează la maximum potenţialul terifiant ori destructiv. Căci, fireşte, literatura şi în genere arta fantastică nu valorizează atât noaptea sacră, eleusină, cât noaptea coşmarescă, încărcată de prefigurări ale demonicului. Cum se explică această preferinţă? Care sunt formele şi funcţiile nocturnului în arta şi literatura supranaturalului? Care sunt textele ce ilustrează cel mai bine importanţa elementului nocturn în configurarea veritabilei „geografii a misterului", specifice prozei fantastice? Iată doar câteva dintre întrebările la care încearcă să răspundă paginile ce urmează.

## Un preambul teoretic util. Noaptea mitologică

Arhetip în a cărui trenă se ghiceşte o întreagă încărcătură mitologică, simbol primar ori, după caz, principiu ordonator/ clasificator în mai toate paradigmele arhaice ale lumii, noaptea este asociată unei palete extinse de vocabule definind realităţi primordiale precum: întunericul şi haosul, moartea şi infernul, pământul şi silvestrul, confuzia şi ne(re)cunoaşterea, în sfârşit, inconştientul. În numeroase mitologii, ea înseamnă, de fapt, începutul tuturor lucrurilor, fie ele pozitive ori negative.

Pentru vechii greci, spre exemplu, Nyx – zeiţă şi personificare a Nopții, ce locuieşte în infernul lui Hades – este una dintre divinitățile infernale, născută prin urmare din însuşi Haos, zeitatea asexuată a vidului. La rândul ei, fie singură, fie însoţindu-se cu propriul frate, Erebus (zeul şi personificarea Întunericului primordial), Nyx va da naştere unor zeităţi precum aerul (Aether) şi ziua (Hemera), somnul (Hypnos) şi moartea (Thanatos), apoi unor figuri asociate sorţii (Nemesis), vrajbei (Eris) sau, din nou, morţii (cunoscutul luntraş Charon). În mitologia aztecă, un posibil echivalent al lui Nyx sau al lui Erebus este Tezcatlipoca, unul din cei patru fii ai lui Ometeotl: această zeitate primară este asociată atât aerului (cu variantele: cerul nopții, vânturile din noapte, uraganele), cât şi pământului, divinaţiei, vrăjitoriei, în sfârşit, variilor forme ale discordiei, de la simplul conflict la războiul atotdistrugător. In mitologia scandinavă, corespondentul cel mai evident pare a fi Hod, zeul orb al Întunericului şi iernii, unul din fiii zeităţii supreme, Odin, şi ai soţiei sale, Frigg. Din panteonul egiptean, notez existenţa unui zeu al întunericului şi descompunerii din pământ. În mod firesc, Sokar (Sokaris, Soker) este perceput şi ca sol al morţii sau paznic al drumurilor infernale. Iconografia egipteană îl imaginează adesea la

intrarea în sanctuarul său, *Ro-Setau* (Poarta Drumurilor), unde se pregăteşte să se hrănească, avid, cu inimile morţilor. În sfârşit, să notăm că Shiva, una dintre cele mai importante zeităţi din panteonul hindus, este înfăţişată cu un al treilea ochi în mijlocul frunţii; acesta simbolizează Soarele, Luna, focul şi noaptea, iar uneori şi înţelepciunea transcendentală.[149]

Nu voi întârzia, în cele ce urmează, asupra complexelor funcţii ale acestui simbol. Cu atât mai mult cu cât, precum orice simbol esenţial, noaptea reţine majoritatea funcţiilor semnificative teoretizate de simbologi, semioticieni şcl. Ea pare a ilustra, bunăoară, de minune funcţia *exploratorie* a simbolului: „Ca o antenă proiectată în necunoscut, simbolul scrutează ce se află în jurul lui şi tinde să exprime sensul aventurii spirituale a oamenilor lansaţi în spaţiu-timp"[150]. Ori funcţia *de substituire* a acestuia, pentru că noaptea poate fi înţeleasă ca un substitut perfect al relaţiei eului cunoscător cu mediul înconjurător, cu situaţia sa ori cu sine însuşi. Ca să nu mai vorbesc despre rolul *de mediator* şi de *unificator* al simbolului nocturn: la fel ca puţine alte simboluri, noaptea

> „alcătuieşte punţi, reuneşte elemente separate, leagă cerul de pământ, materia de spirit, natura de cultură, realul de vis, inconştientul de conştiinţă. Tuturor forţelor centrifuge aflate în posesia unui psihism instinctiv, înclinat să se risipească în noianul senzaţiilor şi al emoţiilor, simbolul le opune o forţă centripetă, stabilind cu precizie un centru de relaţii la care se referă multiplul şi în cadrul căruia îşi află unitatea."[151]

---

[149] V. Clare Gibson, *Semne şi simboluri*, Editura Aquila '93, Oradea, 1998, p. 26 ;

[150] Jean Chevalier, în *Introducere* la Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicţionar de simboluri. Mituri, vise, obiceiuri, gesturi, forme, figuri, culori, numere*, Editura Artemis, Bucureşti, f.a., p. 39;

[151] *Idem*, p. 42;

Nu se poate uita nici ambivalenţa nopţii; cealaltă faţă a sfârşitului sau al morţii este chiar începutul sau naşterea. Pe urmele lui Jean Chevalier, care observă dublul aspect al nopţii („de întuneric în care fermentează devenirea şi de pregătire a zilei, când va ţâşni lumina vieţii"), Ivan Evseev notează că acest simbol

> „În multe calendare ale vechilor civilizaţii este începutul zilelor, care se numără de la căderea serii; acest lucru este valabil şi pentru cultura tradiţională românească. Este timpul gestaţiei, germinării, preparării acţiunilor şi proceselor ce vin să se manifeste la lumina zilei."[152]

Precum majoritatea simbolurilor esenţiale, noaptea deţine, apoi, o valoare universală şi eternă; ea se referă nu numai la *realităţi primordiale*, fie ele cosmice, terestre sau acvatice (aer, apă, aer, pământ, cer, astrul selenar etc.), ci şi la *situaţii definitorii ale fiinţei* (naştere, înmormântare, iniţiere, sexualitate etc.). Deloc întâmplător, prin urmare, în unele culturi tradiţionale cele mai semnificative rituri ale umanului sunt asociate nopţii. În primele trei nopţi de la naştere apar, spre exemplu, cele trei Ursitoare din mitofolclorul românesc, echivalentul autohton al Moirelor greceşti sau al Parcelor romane. În noaptea dinaintea înmormântării au loc, în mai multe culturi tradiţionale (inclusiv în cea românească), diferite ceremonialuri sacrificiale, precum tăierea de berbeci negri, găini etc., din carnea cărora se pregăteşte ospăţul funerar. Tot noaptea are loc priveghiul menit să pregătească „dalbul de pribeag" pentru marea călătorie etc. etc.

În mentalitatea tradiţională, totuşi, intrarea în noapte este pusă adesea sub incidenţa unor figuri mitice conotate malefic (să ne gândim, spre exemplu, la cei trei fraţi din mitologia românească:

---

[152] Ivan Evseev, *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Editura Amarcord, Timişoara, 1998, p. 302;

Murgilă sau De-cu-seară, Miezilă sau Miază-noapte, Zorilă sau Zori-de-zi). Practic, „Căderea nopţii semnifică o revenire la indeterminare şi haos; e timpul epifaniei forţelor malefice"[153]. Ceea ce explică inventarul bogat de interdicţii sau de precauţii prin care oamenii simpli înţeleg să îşi asigure protecţia nocturnă împotriva spiritelor rele, necurate sau „spurcate": închiderea uşilor şi a ferestrelor, introducerea în casă a obiectelor uitate, peste zi, în curte, acoperirea oalelor şi a vaselor de mâncare, interdicţia de a se mai scoate ceva din casă ş.a. Natural, cele mai mari temeri umane se leagă de miezul nopţii, când se consideră că apogeul dezlănţuirii duhurilor necurate este atins. La români, spre exemplu,

> „Empiric cronometeorologic, miezul nopţii se măsura în *trei ceasuri*, zise ale cântătorilor, care corespundeau celor trei *cântări de cocoşi*: desemnând începutul ceasurilor nefaste, rele, demonice din noapte, toiul activităţilor şi încetarea oricărei activităţi demonice. Aceste trei cântări (care uneori erau în coruri de cucuriguri) erau: cel de la 12 noaptea, cel dintre 1,30 şi 2 noaptea şi cel de la 3-3,30 din noapte. Aceste trei ceasuri din noapte erau considerate nefaste pentru că în intervalul lor se credea că circulă în voie demonii, semidivinităţile rele (Iezmele, Ielele, Strigoii, Moronii, Pricolicii, Zburătorii, Muma-Pădurii, Fetele pădurii etc.), ca şi nălucile, vrăjitoarele, oamenii răi şi animalele infernale. Cel surprins în drum de ele trebuia repede să zgârie pe pământ în jurul lui un cerc şi să stea neclintit în mijlocul cercului, rugându-se la fârtat să-l apere de ceea ce vede şi aude în juru-i."[154]

---

[153] *Idem*, p. 302;

[154] Romulus Vulcănescu, *Mitologie română*, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1987, pp. 437-438 ;

În fapt, pentru mentalitatea specifică populaţiilor solare, întunecarea sau înnoptarea este valorizată negativ – este asociată distrugerii demonice, haosului. Într-un pagină substanţială de *Demonologie populară*, inclusă în studiul (la rândul lui dens în informaţii şi cuceritor în tratare) *Folclorul copiilor. Reminiscenţe magico-populare,* Andrei Oişteanu afirmă, de altfel, că:

> „Receptarea *întunecării* ca fiind un fenomen cosmic nefast este simptomatică şi definitorie pentru mentalitatea unor populaţii care divinizau Soarele şi Cerul (senin). Cauzele care produceau aceste întunecări ale „chipului" zeului uranian – indiferent dacă este vorba de *eclipsă* (vârcolaci), *noapte* (demonul Apophis) sau *furtună* (balaurul norilor) – au avut parte de un tratament analog: valorizare negativă, demonomorfism, acţiuni concertate şi solidare ale zeului şi oamenilor pentru răpunerea (alungarea) lor şi restabilirea ordinii cosmice."[155] (subl. aut.)

O parte din trena aceasta de semnificaţii mitologice trece în sensurile spiritual(izat)e ale nopţii în creştinism. Acolo unde, dincolo de nopţile ritualice ale marilor revelaţii (călătoria celor trei magi, Naşterea pruncului sfânt, rugăciunea lui Iisus de pe Muntele Măslinilor şi din Grădina Ghetsemani, Cina cea de Taină, trădarea lui Iuda şi multe alte evenimente transfiguratoare au loc în cursul nopţii), apare şi ideea unei nopţi nefaste, valorizate negativ:

> „În sens figurat, spiritual, cuvântul noapte este folosit substantival, reprezentând totdeauna un element negativ, ca întuneric al neştiinţei, al răutăţii, personificate sau nu. Astfel, zice Apostolul: « Ziua este aproape. Să lepădăm iar faptele întunericului şi să ne îmbrăcăm cu armele (faptele) luminii »

[155] Andrei Oişteanu, *Ordine şi haos. Mit şi magie în cultura tradiţională românească*, Editura Polirom, Iaşi, 2004, p. 358;

(Rom. 13. 12). « Căci voi toţi sunteţi fii ai luminii şi ai zilei; nu suntem ai nopţii, nici ai întunericului » (I Tes. 5, 5). Cei « ai nopţii şi ai întunericului sunt cei ce dorm în neştiinţă şi păcat ». De aceea – zice – « să nu dormim ca şi ceilalţi, ci să priveghem şi să fim treji » (I Tes. 5, 6).

Prin noapte se înţelege şi moartea şi noaptea veşniciei, când Mântuitorul spune: « Trebuie să fac, până este ziuă, lucrurile Celui ce M-a trimis pe Mine; că vine noaptea, când nimeni nu poate să lucreze. Atât cât sunt în lume, sunt Lumina lumii », zice el (Ioan 9, 4-5), înţelegând aici, prin noapte, noaptea Lui şi încetarea activităţii Sale pământeşti. Cât a fost în lume, El a săvârşit opera mântuirii.

Cu moartea fiecăruia, începe noaptea cea lungă şi fără de sfârşit a veşniciei pentru toţi cei care, cât au trăit în această viaţă, au stat nelucrători sau « au dormit », ca cei « ai întunericului şi nopţii » (I Tes. 5, 5-7), care au trăit în păcat. Aceasta este « noaptea finală» când cei păcătoşi merg în iad unde nu există lumină, ci « noapte veşnică » şi « întunericul de nepătruns » (II Petru 2, 17).”[156]

Corespondentul în plan psihologic al negrului/ nocturnului infernal este, cum bine se ştie, dispariţia oricărei cunoaşteri distincte, analitice, exprimabile, mai mult chiar, lipsa oricărei evidenţe şi a oricărui suport psihologic[157]. Simptomatic, în deschiderea capitolului despre „Simbolurile nictomorfe”, inclus în *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere în arhetipologia generală*, Gilbert Durand aminteşte diferite teste psihologice în care poate apărea „şocul la negru” sau o „angoasă în miniatură”, legată după unii psiho-diagnosticieni de „teama infantilă de negru, simbol al unei frici

[156] Preot Dr. Ioan Mircea, *Dicţionar al Noului Testament*, Editura Institutului Biblic şi de Misiune al Bisericii Ortodoxe Române, Bucureşti, 1995, p. 355 ;

[157] A se vedea, spre exemplu, Jean Chevalier, în *op. cit.*;

fundamentale de riscul natural, însoţită de un sentiment de vinovăţie."[158] Pentru cunoscutul antropolog, însă, noaptea reprezintă arhisimbolul unui şir considerabil de forme ale imaginarului şi modalităţi de valorizare pe care le contrage într-o formulă memorabilă, *Regimul nocturn al imaginii*, aflat constant „sub semnul conversiunii şi al eufemismului", legat într-un mod aparte de reprezentările complicate ale lui Cronos:

> „În raport cu feţele timpului, o altă atitudine imaginativă se schiţează aşadar, care constă din captarea forţelor vitale ale devenirii, din exorcizarea idolilor ucigaşi ai lui Cronos, din transformarea lor în talismane benefice, în sfârşit din încorporarea, în ineluctabila scurgere a timpului, a figurilor liniştitoare ale constantelor, ale ciclurilor care în chiar cadrul devenirii par a aduce la îndeplinire un proiect veşnic. Antidotul timpului nu va mai fi căutat la nivelul supraumanul al transcendenţei şi al purităţii esenţelor, ci în liniştitoarea şi calda intimitate a substanţei sau în constantele ritmice care scandează fenomene şi accidente. Regimului eroic al antitezei îi va urma regimul plenar al eufemismului. Noaptea urmează nu numai zilei, dar, mai ales, beznei nefaste."[159]

## Noaptea fantastică. Câteva premise de lucru...

Emblematic, încă din studiul introductiv la cunoscutul său op sintetic dedicat operei de artă fantastică (*Introducere: Încercare de a defini arta fantastică*), René de Solier punctează raportul inextricabil

---

[158] Gilbert Durand, *Structurile antropologice ale imaginarului. Introducere in arhetipologia generală,* Traducere de Marcel Aderca, Postfaţă de Cornel Mihai Ionescu, Editura Univers Enciclopedic, Bucureşti, 1998, p. 87;
[159] *Idem*, p. 195 ;

al acesteia cu noaptea. Cel puţin „O parte însemnată a lumii imaginilor s-a născut – notează istoricul şi teoreticianul artelor – fără doar şi poate din ideea de teamă şi de potrivnicie a elementelor, noaptea." Pentru că aceasta din urmă, la fel ca pădurea, naşte sau, şi mai bine, (re)naşte/ actualizează în om spaime ancestrale:

> „Arta fantastică ne oferă numeroase indicii asupra modurilor de gândire şi viaţă anterioare trecerii lor în dogmă. Legată de formele necunoscute ale „primejdiei", dominanta „nocturnă" poate fi interpretată în sens cosmologic: imaginile artei fantastice îngăduie surprinderea „antropologiei de atunci" – omul fiind o creatură alcătuită din Elemente şi Tenebre! Ostilitatea lor, conjugată, determină aria reţelei de temeri ori spaime."[160]

Indiferent cât este de vizibilă raportarea condiţiei nocturne a umanului la acel Anthropos originar, înlănţuit în Tenebrele primordiale, s-ar părea că aproape întotdeauna ea îi stârneşte fiinţei umane cel puţin o stare de insecuritate, dacă nu chiar groază. Acest teritoriu de afecte cutremurate este, în orice caz, dacă nu însămânţat, măcar deştelenit de arta fantastică. Fireşte, inventarul operelor analizate în *Arta şi imaginarul* (titlul original este chiar *L'art fantastique*) îi facilitează cercetătorului francez operaţia de generalizare. Începând cu litografiile lui Dürer, *Ispitirile* lui Bosch, Teniers şi Deutsch, *Cerşetorii, calicii şi infirmii* lui Bruegel sau Bosch şi *Arabescurile fantastice* ale lui Bracelli şi terminând cu *Naiadele-cataracte* ale lui Max Ernst, *Girafa în flăcări* a lui Dali ori *Arborele cu şarpe* al lui Fuchs, arta fantastică pare a privilegia

---

[160] René de Solier, *Arta şi imaginarul*, Traducere de Marina şi Leonid Dimov, Cuvânt înainte de Eugen Barbu, Prefaţă de Ion Pascadi, Editura Meridiane, Bucureşti, 1978, p. 36;

nocturnul care naşte monştri, nocturnul care ameninţă şi în consecinţă terorizează:

> „Seria stabilită: *crepusculum*, *fax* (clipa când se aprind torţele; cf. Apuleius, Met., 11, X, 6: prima face), *concubium* (ora somnului), *nox intempesta* (vremea în care orice activitate este suspendată), *galicilium* (cântecul cocoşului), *conticinium* (liniştea), *aurora* (zorile) maschează frica şi stările unei vieţi nocturne nesolitare... Fără conflict de prisos (arta fantastică dispune de resursele naturalului sau având aparenţa naturalului), Noaptea este virtualitate, germen: totul ameninţă; cea mai mică umbră devine o sursă de groază. Tenebrele reprezintă un loc al schimburilor, iar demonii Obscurităţii, ai Pământului, *haosul creaţiei*, se manifestă în timpul nopţii."[161] (subl. aut.)

Ei bine, trebuie să recunoaştem că şi în majoritatea capodoperelor fantasticului literar regimul nocturn are o semnificaţie greu de ignorat, indiferent de forma în care el se materializează. Prima impresie a cititorului unora dintre textele cele mai reprezentative ale fantasticului romantic, spre exemplu, este aceea că liniile temporale care cartografiază istoria supranaturală/ neverosimilă servesc de minune unei regii abile a terifianţei. Căci în noaptea fantastică harta realului se estompează până când spaima fiinţelor de hârtie care populează scena narativă ajunge să corporalizeze monştrii născuţi, practic, de psihicul lor tulburat. Obscurul, penumbra sau întunericul absolut agită, nelinişteasc sau îngrozesc în egală măsură:

> „Qu'este-ce que la nuit ? L'entrée en scène des apparences, le surgissement des ombres sans épaisseur, la fuite des

[161] *Idem*, p. 38;

contours et l'effacement des identités manifestes, la dilution enfin de ce qu'un regard avait cru pouvoir assurer. La nuit, le réel s'attenue, l'envers de ce que l'on avait cru nier revient. Le flou, l'opaque et le pénombreux jouent le même rôle : ces « fluides » ou ces « milieux » constituent le monde en écran. Vient se refléter là ce que précisément je crains d'y voir surgir. Ce qui provient de l'obscurité se craint : la silhouette nocturne, l'ombre, la marque dans le noir, ce qu'on ne voyait pas et qui pourtant se tenait là."[162]

Chiar şi în situaţiile în care instanţa auctorială se limitează la o simplă încadrare a evenimenţialului în intervalul temporal circumscris, în linii mari, nopţii, semnele alterării naturalului obligă cititorul la înţelegerea nocturnului ca avertisment asupra denaturării ontologicului şi, implicit, asupra consecinţelor tragice ale acestei devianţe. Debutul confesiunii „cum nu se poate mai ciudate" a Berthei din *Eckbert Cel Blond* de Ludwig Tieck este plasat, bunăoară, într-un cadru nocturn ce anticipează sinistrul sfârşit al cuplului incestuos Bertha-Eckbert:

> „Toamna era în toi, când într-o seară înceţoşată, Eckbert şedea la gura sobei alături de soţia sa, Bertha, şi de prietenul lui, Walther. Flacăra arunca o lumină vie în încăpere şi juca până în tavan, noaptea se iţea neagră la ferestre şi copacii de afară se înfiorau de frig şi umezeală."[163]

---

[162] Charles Grivel, *Fantastique-fiction*, Presses Universitaires de France, Paris, 1992, p. 120 ;

[163] Ludwig Tieck, *Eckbert Cel Blond*, în *Ulciorul de aur. Nuvela romantică germană, I*, Antologie, prefaţă şi note de Ion Biberi, traduceri de I. Cassian-Mătăsaru, Laura Dragomirescu, Al. Philippide şi Alice Voinescu, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1968, p. 30;

Identic, atât rama istoriei *extraordinare* ce polarizează interesul auctorial, cât şi debutul acestei istorii marcate de *Semnul* supranatural marca Villiers de l'Isle-Adam, sunt fixate într-un cadru temporal ale cărui linii descriptive prefigurează viziunile întunecate ale personajului-narator:

„*Într-o seară de iarnă*, mă aflam într-o societate de oameni inteligenţi cu care îmi luam ceaiul în jurul unui foc bun, la un prieten comun, baronul Xavier de la V*** (un tânăr palid, pe care excesivele eforturi ale unei cariere militare începute prea de timpuriu în Africa îl făcuseră de o debilitate de comportament şi de o cruzime a moravurilor cu totul neobişnuite). Conversaţia căzu pe un subiect dintre cele mai sumbre: era vorba de *natura* acelor coincidenţe extraordinare, stupefiante, misterioase, ce survin în existenţa unor oameni.

-Ascultaţi, ne spuse el, o poveste pe care n-am s-o însoţesc de nici un comentariu. E o poveste reală. Poate o s-o găsiţi impresionantă.

Ne-am aprins ţigările şi am ascultat următoarea povestire:

In 1876, la solstiţiul de toamnă, într-o vreme în care numărul din ce în ce mai mare de înmormântări efectuate în grabă – în sfârşit, mult prea precipitat – începuseră să scandalizeze Burghezia pariziană şi să o pună în stare de alarmă, *într-o seară, deci, pe la orele opt*, m-am simţit, ajuns acasă, invadat de acel *spleen* ereditar a cărui neagră obsesie dejoacă şi reduce la zero toate eforturile Facultăţii de Medicină."[164] (subl. ns., E.I.)

---

[164] Villiers de l'Isle-Adam, *Semnul*, în *Mâna fermecată. Proză fantastică franceză II,* Antologie şi prezentări de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, pp. 253-254 ;

De acelaşi principiu structural ascultă dublul ancadrament al sumbrei istorii relatate în *Perdeaua stacojie* a lui Jules-Amédée Barbey d'Aurevilly: atât naraţiunea-ramă, cât şi confesiunea vicontelui de Brassard se desfăşoară în intervalul nocturn. Iată, mai întâi, referinţa temporală din discursul primului narator, călător într-o diligenţă alături de dandyul care îi stârneşte curiozitatea prin codul comportamental şi atitudinal specific:

> „Noaptea s-a îndesit, neagră ca o gură de cuptor stins – şi în acea întunecime, târgurile necunoscute prin care treceam aveau o înfăţişare stranie, ne dădeau impresia de-a fi ajuns la capătul lumii."[165]

Şi un fragment elocvent din spovedania vicontelui, ce anticipează sinistra pierdere a femeii iubite, în cursul unei nopţi de voluptăţi carnale vinovate prin intensitate, dar în special prin faptul că încalcă interdicţia parentală:

> „Iată cum a fost... Era într-o noapte. Cu viaţa pe care-o duceam noi nu putea fi, desigur, decât într-o noapte... o noapte lungă de iarnă. N-aş spune că una dintre cele mai liniştite. Pentru că toate nopţile noastre erau acum liniştite. Le liniştise fericirea. Dormeam culcaţi pe un tun încărcat, gata să tragă. Nu mai aveam acum nicio teamă făcând dragoste pe un tăiş de sabie aşezat de-a curmezişul unei prăpăstii, precum podul infernului la turci![166]

Cu totul semnificativă, din punctul de vedere al relevanţei aşa zicând generale a nopţii fantastice, ne apare obsesia unui personaj

---

[165] Jules Amédée Barbey D'Aurevilly, *Perdeaua stacojie*, în *Mâna fermecată. Proză fantastică franceză II*, Antologie şi prezentări de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 130;

[166] *Idem*, p. 169;

din proza fantastică a unui autor interbelic aproape uitat astăzi, Oscar Lemnaru, pentru „enigma luminii şi a întunericului". Savantul Crookes, protagonistul povestirii *Triumful lui Crookes*, este măcinat de dorinţa de a construi o maşinărie producătoare de întuneric, maşină care ar dezlega, evident, înseşi misterele vieţii şi ale morţii şi în consecinţă i-ar oferi temerarului inventator puteri nelimitate. Simbolic, însă, o existenţă rotunjită exclusiv în jurul unui astfel de nod obsesional nu se poate împlini decât în moarte: pe deplin convins de faptul că a reuşit să contruiască maşinăria mult visată, Crookes intră în ea ca într-un templu (citeşte: moare). Triumful ambiguu al savantului confirmă astfel celebrarea nocturnului ca temporalitate mediumnică, revelatoare a sensului suprem al existenţei.

Este, aceasta, concluzia la care poate ajunge cititorul celor mai multe dintre textele fantastice antologice: *Elixirele diavolului* de E.T.A. Hoffmann, *Laba de maimuţă* a lui W.W. Jacobs, *William Wilson* de Edgar Allan Poe, *Le Horla* de Guy de Maupassant, *Moarta îndrăgostită* de Théophile Gautier, *Omul dedublat* de F.M. Dostoievski ori *Semnul* de Villiers de L'Isle-Adam. Natural (sic!), în fiecare dintre aceste proze se pot identifica varii forme de materializare a alterităţii fantastice. Recuzita de gen este, cum se ştie, extrem de bogată: de la obiecte încărcate de mister care pot satisface dacă nu obsesiile dintotdeauna ale general-umanului, măcar dorinţele cele mai secrete ale individualului (*Laba de maimuţă* a lui W.W.Jacobs, *Ibricul de cafea* al lui Théophile Gautier, *Pielea de sagri* şi *Elixirul de viaţă lungă* de Balzac ilustrează perfect seria de alterităţi obiectuale straniu animate), până la entităţi ambigue ce eludează percepţia aşa zicând comună despre exterioritate (*Le Horla* al lui Maupassant, nume simbolic, compus din morfemele *hors* = afară şi *là*= acolo, prin care se accentuează stranietatea esenţei creaturii care bântuie protagonistul, este din acest punct de vedere emblematic).

Or, în miezul narativ al fiecărui text de gen este situată, cel mai adesea, întâlnirea protagonistului cu alteritatea fantastică, resimţită finalmente drept ostilă. Simptomatic, până la percepţia anxioasă a *celuilalt,* generatorul de tensiune, nelinişte, frică sau chiar groază este, nu o dată, fundalul nocturn pe care se profilează evenimentul. Nu putem vorbi, ce-i drept, decât arareori despre o anume insistenţă a naratorului în acest sens. De regulă, el preferă să strecoare indicii temporali cei mai semnificativi în secvenţele descriptive preocupate de circumscrierea atmosferei, a pitorescului local, a recuzitei misterioase ce va facilita ruptura fantastică etc. În aceste intermezzo-uri descriptive, se vor descoperi, prin urmare, preţioase diversiuni temporale ce pregătesc terenul pentru irumperea elementului de factură supranaturală:

> „Don Juan închise uşa odăii şi porni printr-un culoar pe cât de lung şi rece pe-atât de întunecos, silindu-se să-şi ia o înfăţişare teatrală căci, gândindu-se la rolul lui de fiu iubitor, părăsise buna dispoziţie o dată cu şervetul aruncat pe masă. Noaptea era întunecoasă." (Balzac, *Elixirul de viaţă lungă*)[167]

> „După ce ajutorul de primar intonă ultimele cuplete, care erau din cale-afară de deocheate, am intrat cu toţii în salon, spre a ne lua rămas bun de la mireasă, care trebuia să fie condusă îndată spre camera sa, căci era aproape miezul nopţii." (Prosper Mérimée, *Venus din Ille*)[168]

---

[167] Honoré de Balzac, *Elixirul de viaţă lungă*, în *Elixirul de viaţă lungă. Proză fantastică franceză I,* Antologie şi prezentări de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 43;

[168] Prosper Mérimée, *Venus din Ille* în *Elixirul de viaţă lungă. Proză fantastică franceză I,* Antologie şi prezentări de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 149;

„M-am întors pe jos acasă şi, ca să ajung în strada Corso, am apucat pe o străduţă întortocheată, pe unde nu mai trecusem niciodată. Era pustie. Nu vedeai decât lungi ziduri ce împrejmuiau vreo grădină, sau câteva case prăpădite dintre care niciuna nu era luminată. Tocmai bătuse miezul nopţii; vremea era întunecată." (Prosper Mérimée, *Il viccolo di Madama Lucrezia*)[169]

„Timp de mai bine de trei ani am fost pradă unei iluzii curioase şi diabolice. Eu, sărman preot de ţară, am dus în vis, în fiecare noapte (de-ar da Dumnezeu să fi fost vis!) o viaţă de câine blestemat, o viaţă de om de lume şi de Sardanapal." (Théophile Gautier, *Moarta îndrăgostită*)[170]

„Noaptea s-a îndesit, neagră ca o gură de cuptor stins – şi, în acea întunecime, târgurile necunoscute prin care treceam aveau o înfăţişare stranie, ne dădeau impresia c-am fi ajuns la capătul lumii." (Jules Amédée Barbey D'Aurevilly, *Perdeaua stacojie*)[171]

Desigur, există şi situaţii narative în care nocturnul este resimţit de protagonist drept intervalul privilegiat în care îşi poate manifesta liber trăirile autentice. Una dintre observaţiile auctoriale din nuvela *Isabella din Eghipet* de Achim Von Arnim mi se pare în acest sens mai mult decât elocventă:

---

[169] Prosper Mérimée, *Il viccolo di Madama Lucrezia*, în *idem*, p. 213 ;

[170] Théophile Gautier, *Moarta îndrăgostită*, în *Moarta îndrăgostită. Proză fantastică franceză* III, Antologie şi prezentare de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 135;

[171] Jules Amédée Barbey D'Aurevilly, *Perdeaua stacojie,* în *Mâna fermecată. Proză fantastică franceză II*, Antologie şi prezentări de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 130;

„Care fată ar fi cutezat să facă dinadins un asemenea drum în miez de noapte, afară de Bella care, de patru ani încoace, de când îi murise mama, dusese în ascuns o viaţă nocturnă şi se împrietenise cu luna şi cu stelele într-atât, încât să nu mai simtă singurătatea şi tristeţea nopţii?"[172]

După cum vom vedea în continuare, în *singurătatea şi tristeţea nopţii* protagoniştii vor trăi, cu şi mai ales fără voie, aventuri existenţiale fără egal, în care îşi vor chestiona propria identitate şi vor pune sub semnul întrebării însuşi sensul lumii în care trăiesc.

## ...şi câteva verificări analitice

În majoritatea textelor invocate mai sus, impresia generală a unui cititor potenţial avertizat asupra funcţionalităţii nopţii şi, în consecinţă, preocupat să identifice semnele acesteia, uneori abil ascunse în interstiţiile poveştilor fantastice, este aceea că epicul nocturn alternează cu diurnul. În *Véra*, cel mai cunoscut text fantastic scris de Jean-Marie-Mathias-Philippe-Auguste, Conte de Villiers de L'Isle-Adam, noaptea pare totuşi autarhică. *Da capo al fine*, instanţa auctorială proiectează evenimenţialul (aproape diluat, de altfel) într-un decor nocturn sinistru, intuind că imposibila continuare a istoriei de dragoste între contele d'Athol şi soţia sa moartă nu se poate materializa decât între limitele temporale ce corespund cel mai bine doliului psihologic. Parcurgând cu atenţie textul, cititorul va observa însă că şi avantextul este raportat la o altfel de noapte, una a plăcerilor trupeşti, trăite cu o intensitate ce se cere pedepsită:

---

[172] Achim Von Arnim, *Isabella din Eghipet*, în *Undine. Nuvela romantică germană*, ed. cit., p. 168 ;

> „Moartea, subită, căzuse ca trăsnetul. Cu o noapte înainte, iubita lui se ameţise în voluptăţi atât de profunde, se pierduse în îmbrăţişări atât de delicioase, încât inima ei frântă de plăceri cedase, iar buzele i se umeziseră de purpura morţii. De abia a mai avut timp să dea soţului ei un sărut de adio, surâzând, fără o vorbă: apoi lungile-i gene coborâseră ca nişte văluri de doliu peste superba noapte a ochilor ei."[173]

Textul propriu-zis, pe de altă parte, corespunde, metaforic, lungii nopţi psihologice care urmează acestei nopţi lubrice încheiate cu moartea Vérei. Distrus de durere, incapabil să înţeleagă resorturile mecanismului care a declanşat tragedia, contele d'Athol se adânceşte în întunericul suferinţei. Etapele doliului psihologic (negare, stări confuzionale şcl.) sunt arse, protagonistul dovedindu-se inapt să accepte realitatea pierderii şi în consecinţă să accepte „starea de doliu", cu atât mai mult cu cât soţia pierdută prin moarte a fost resimţită drept o reprezentare feminină a propriului său eu.[174] Fiecare dintre gesturile sale probează, dimpotrivă, refuzul total al adevărului morţii: după „îngrozitoarea ceremonie din cavoul familiei", îşi concediază neagra escortă şi se închide între cei patru pereţi ai mausoleului, lângă sicriul „tinerei defuncte" alături de care îşi petrece restul zilei. În amurg, „închizând mormântul, smulsese din broască cheia de argint şi, înălţându-se pe ultima treaptă a pragului, o aruncase uşor în interiorul cavoului". Începând din acest moment simbolic al despărţirii de trupul mort al celeilalte, contele d'Athol se

---

[173] Villiers de L'Isle-Adam, *Véra,* în *Mâna fermecată. Proză fantastică franceză* II, antologie şi prezentare de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 243;

[174] Ilina Gregori a observat, pe bună dreptate, că „Motivele sufletelor gemene apare frecvent în proza lui Villiers. Frapante sunt perechile de îndrăgostiţi exaltaţi, care şi ele realizează un fel de « Doppelgängertum ». Constituite parcă prin reproducerea imaculată a unui eu unic, arhetipal, ele conferă erosului un caracter reflexiv, narcisic, ataşându-i totodată stigmatul discret al sterilităţii şi morţii." (în *op. cit.*, pp. 120-121);

adânceşte, cum spuneam, în lunga noapte a propriei fiinţe, noapte al cărei *analogon* este chiar intervalul nocturn:

> „Orele trecură.
>
> Contele d'Athol privea, prin fereastră, noaptea care se ridica pe cer: până şi Noaptea i se înfăţişa ca o fiinţă aevea; - i se părea o regină mergând melancolic în exil, în timp ce agrafa de diamant a tunicii ei de doliu, Luceafărul, strălucea în singurătate, pe deasupra arborilor, pierdut pe fondul azurului."[175]

Simptomatic, pe acelaşi nucleu epic (doliul psihologic/ suferinţa proaspătului văduv la moartea neaşteptată, „după numai cinci luni de delicii conjugale", a tinerei soţii) se construieşte şi una dintre celelalte *Povestiri crude şi insolite* ale lui Villiers de L'Isle-Adam. Soluţia revenirii rapide este însă, în *Omul care produce tulburare*, rodul unei perspective ironice, chiar sarcastice – nu atât asupra suferinţei supravieţuitorului, cât asupra obiceiului (frecvent, din păcate) al transformării înmormântării în afacere profitabilă şi, prin extensie, al tarelor mentale, mentalitare şi socio-politice ale societăţii contemporane. Concret, în timpul înmormântării soţiei, domnului Juste Romain i se înscenează un episod menit a-i stinge dragostea faţă de cea abia pierdută sau măcar „a-l scuti de crize de nervi, de şocuri cerebrale, de sincope, de convulsii şi de eventuale come, pe scurt, orice manifestaţii inutil dramatice, putând antrena sus-multe dezordini de natură să tulbure însăşi buna efectuare a sus-pomenitei puneri în mormânt"[176]: un angajat al „Societăţii Inovatorilor cu orice preţ", al cărei preşedinte-fondator este chiar proaspătul văduv, *produce tulburare* declinându-şi, lângă targa

---

[175] Villiers de L'Isle-Adam, *Véra,* în *op. cit.*, p. 246;

[176] *Omul care produce tulburare*, în Villiers de L'Isle-Adam, *Povestiri crude şi insolite*, Traducere, prefaţă şi note de Alexandru George, Editura Polirom, Iaşi, 2003, p. 242;

mortuară, identitatea de ... amant al decedatei. Spre deosebire de *Omul care produce tulburare* (o povestire crudă şi insolită, ce-i drept, nu şi fantastică), *Véra* înfăţişează reversul suferinţei, faţa ei nocturnă, singura care ar corespunde practic naturii sumbre a noii diegeze. Comportamentul protagonistului consună cu acest climat sumbru al *povestirii insolite* (citeşte: fantastice), forţând pe alocuri depăşirea limitelor textuale. Pe spaţii bine delimitate, diegeza pare a se transforma în fişă de observaţie a unui nevrotic: contele se izolează de exterioritate, se închide în încăperea încărcată, încă, de prezenţa soţiei şi, acolo, între obiectele ce mai păstrează aroma trupului feminin, îşi construieşte un scenariu în care fantasmaticul compensatoriu şi realul atroce se amestecă până la indistincţie. In acest proces de sublimare, noaptea este, în mod evident, complicele ideal:

> „D'Athol ducea o viaţă dublă, ca un iluminat. Un chip dulce şi palid, întrevăzut ca un fulger, între două clipiri din ochi, un slab acord auzit brusc pe clapele pianului, un sărut care-i închidea gura în clipa când voia să spună ceva, afinitatea de gânduri *feminine* ce se trezeau în el, ca răspuns la ceea ce zicea, o dedublare a propriei sale fiinţe într-asemenea măsură încât simţea în preajma lui, ca o ceaţă fluidă, parfumul ameţitor de dulce al iubitei sale – iar noaptea, între veghe şi somn, unele cuvinte auzite în şoaptă: totul îl avertiza. Era o negare a Morţii ridicată, în sfârşit, la o putere necunoscută!"[177] (subl. aut.)

La fel ca pentru contele D'Athol (pe deplin convins, finalmente, de revenirea Vérei „din adâncul tenebrelor" după ce, la sfârşitul unei astfel de nopţi *fantastice*, spectrul îi aruncă din patul conjugal cheia cavoului unde să îl urmeze), intervalul nocturn

---

[177] Villiers de L'Isle-Adam, *Véra*, în *op. cit.*, p. 249 ;

reprezintă pentru o serie substanţială de eroi din proza fantastică scena perfectă pe care evoluează formele terifiante ale alterităţii lor malefice. După ce încalcă interdicţia impusă în mănăstire şi gustă din elixirul diavolului, călugărul Medardus din *Elixirele diavolului* de E.T.A. Hoffmann părăseşte spaţiul sacru convins că se va schimba în bine: „Nicicând nu mă aflasem într-o astfel de stare, îmi păream mie însumi un altul, ca însufleţit şi înaripat de forţe renăscute." Schimbarea este însă iluzorie – proaspetele forţe care îl animă sunt de fapt ale demonicului. Simbolic, previzibilei sa căderi în lume şi păcat îi corespunde cel mai adesea noaptea. La o lectură atentă, se observă că sinele tenebros al fostului călugăr se materializează în special după căderea întunericului. În intervalul nocturn, Medardus comite păcate capitale, adâncindu-se în sumbrul joc de pulsiuni şi forţe malefice pe el însuşi le-a creat: trăieşte voluptăţi carnale interzise alături de Euphemia, ucide în mai multe rânduri (în special reprezentări exterioare ale propriului sine), încearcă să îşi omoare logodnica etc. Niciuna dintre tentativele eroului de a scăpa de sub înrâurirea acelei „puteri întunecate"(*dunkle Macht*) sub care se află toate personajele scriitorului german nu se concretizează cea mai mare parte a cărţii, din moment ce în majoritatea nopţilor Medardus e tulburat de vise în care trebuie să lupte cu proiecţiile propriului eu satanic. Iată un exemplu de coşmar în care iau naştere dublurile *spectrale* ce poartă mare parte din problematica moral-psihologică a textului:

> „Clopotul din turn sunase miezul nopţii, când auzii din nou ciocănitul care în noaptea trecută mă tulburase atât. Nu voiam să dau atenţie, dar bătăile se înţeseau şi, printre ele, râsete şi gemete. Bătând cu pumnul în masă, am strigat: « Linişte acolo ! » sperând să-mi revin din groaza ce mă cuprinsese ; dar atunci din nou auzii râsul strident şi tăios răsunând prin boltă şi îngânând: « fră-ţi-oa-re ... Fră-ţi-oa-re ... viu spre tine ... spre tine ... spre ti ... ne, de... des...

chide... deschide ! »  Apoi, lângă mine, sub pardoseală, cineva începu să răzuie, să huruie, să zgârâie şi iar râsete şi gemete. (...)  O rază întunecată străbătu prin deschizătură., un braţ gol cu un cuţit lucitor în mână se întinse către mine. Cuprins de oroare m-am dat îndărăt. Atunci de jos am desluşit un bâiguit: « Fră-ţi-oa-re! Fră-ţi-oa-re, Medardus e aici, sus... apucă, apucă, ia, ia! ... Sparge... sparge, în pădure... în pădure! » Repede m-am hotărât: fugă şi salvare; dezbărat de groază am apucat cuţitul din mâna care mi-l oferea şi am început să sparg cu avânt mortarul dintre lespezi. Cel de dedesubt împingea energic în sus. Patru, cinci lespezi erau date în lături, atunci apăru un om gol până la mijloc şi mă privi spectral, rânjind nebuneşte şi înfricoşător. Raza lămpii căzu din plin pe faţa lui şi - recunoscându-mă în el – îmi  pierdui minţile..."[178]

Pelerinajul aflării de sine a personajului îşi află punctul terminus în aceeaşi mănăstire de unde a plecat, coborând toate treptele spre infernul interior. Dar salvarea totală, reprezentată aici de moarte, nu poate veni decât după necesara confruntare cu maleficul *alter-ego*. Ultima întâlnire a lui Medardus, transformată în prima (şi singura!) luptă care se încheie cu victoria sa şi înfrângerea propriului alter, este redată în finalul romanului, prin intermediul unei naraţiuni homodiegetice semnate de unul dintre martorii purificării sale finale. Să observăm, din nou, că transformarea finală, benefică, a ontosului îndelung chinuit are loc tot miezonoptic:

*„Completarea părintelui Spiridon, bibliotecar al mănăstirii benedictine din oraşul B.*

---

[178] E.T.A. Hoffmann, *Elixirele diavolului*, Traducere de I. Cassian-Mătăsaru, Prefaţă de Ion Biberi, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, pp. 224-225;

În noaptea de 3 spre 4 septembrie a anului 17** multe întâmplări ciudate s-au petrecut în mănăstirea noastră. Să fi fost cam la miezul nopții, când în chilia călugărului Medardus, învecinată cu a mea, am auzit un chicotit straniu și un râset, însoțite de un vaiet jalnic și înăbușit. Mi se părea că aud limpede o voce respingătoare spunând cuvintele: « Vino cu mine, frățioare Medardus, să căutăm mireasa! » (...) M-am dus la priorul Leonardus, l-am trezit, nu fără greutate, și i-am povestit despre cele auzite. Priorul fu foarte speriat, sări în sus și-mi spuse să iau lumânări sfințite și să mergem amândoi la fratele Medardus. Am făcut cum mi-a zis, am aprins lumânările la candela icoanei Maicii Domnului de pe coridor și am urcat scara. (...) percepeam sunete line, duioase de clopot și parcă s-ar fi răspândit o mireasmă delicată de trandafiri. Ne-am apropiat, ușa chiliei se deschise și de acolo ieși un om ciudat, de o statură impunătoare, cu barba albă creață, într-o haină violetă; eram tare speriat, căci știam bine că omul nu poate fi decât un strigoi amenințător, deoarece porțile mănăstirii erau bine încuiate și nici un străin nu putea intra; dar Leonardus îl înfruntă cu o privire îndrăzneață, fără a rosti un singur cuvânt."[179] (subl. aut.)

Înfrângându-și, astfel, dublul demonic, călugărul primește în sfârșit șansa de a se înscrie într-o trecere *dincolo* văzută ca o împlinire stranie, amestec de fericire mistică și erotică deopotrivă: „cu dor fierbinte aștept clipa când mă va lua de pe pământ, căci este clipa împlinirii a tot ce Aurelia, ah, Sfânta Rosalia însăși, mi-a făgăduit în clipa morții ei."

Dacă debutul straniei confesiuni diaristice din *Le Horla* – neîndoielnic, capodopera în materie de fantastic psihologic a lui Guy

---

[179] *Idem*, p. 382;

de Maupassant – se situează, încă, sub semnul diurnului și al normalității psihologice (se va vedea, înșelătoare), paginile jurnalului nevrotic al protagonistului fără nume cumulează, treptat, simptomele alienării ireversibile, ale întunecării psiho-mentale, asociate cel mai frecvent nocturnului pur temporal:

> „*25 mai* – Nicio schimbare! Starea mea e într-adevăr bizară. Când se apropie seara, mă cuprinde o neliniște de neînțeles, ca și cum noaptea ar ascunde pentru mine o teribilă amenințare. Mănânc repede, apoi încerc să citesc; dar nu-nțeleg cuvintele: abia că deslușesc literele. Umblu atunci în lung și-n lat prin salon, sub apăsarea fricii confuze și irezistibile, frica de somn, frica de pat."[180]

Sau:

> „*4 iulie* – Fără îndoială, m-am îmbolnăvit din nou. Am iarăși vechile coșmare. Noaptea aceasta am simțit că cineva s-a ghemuit pe pieptul meu și cu gura lipită de a mea îmi sorbea viața. Da, o sugea din gâtlejul meu ca o lipitoare. Apoi s-a ridicat, sătul, și eu m-am trezit atât de sleit, zdrobit, distrus, distrus, că nici nu puteam să mă mișc. Dacă mai continuă în următoarele zile, voi pleca din nou."[181]

Pe măsură ce acest gen de halucinații se repetă, protagonistul începe să capete certitudinea că este locuit de un alter ostil, care îl vampirizează noapte după noapte, captându-i întrutotul identitatea, și așa vulnerată:

---

[180] Guy de Maupassant, *Le Horla,* în *Moarta îndrăgostită. Proză fantastică franceză III*, ed. cit, p. 216 ;
[181] *Idem*, p. 220 ;

„*8 august* – Seara de ieri a fost îngrozitoare. Fiinţa nu se mai manifestă dar o simt lângă mine, cum mă spionează, mă priveşte, mă pătrunde, mă domină şi e mai primejdioasă ascunzându-se astfel, decât dacă şi-ar manifesta prin fenomene supranaturale prezenţa invizibilă şi constantă. Cu toate acestea, am adormit."[182]

Ori:

„*17 august* – Ah, ce noapte! ce noapte! (...) Fotoliul meu era gol, părea gol; dar am înţeles că el era acolo, aşezat pe locul meu, şi citea. Cu un salt furios, un salt de animal revoltat care vrea să-şi sfâşie dresorul, am străbătut camera să pun mâna pe el, să-l sugrum, să-l ucid! Dar scaunul, înainte ca eu să ajung până acolo, s-a răsturnat ca şi când cineva ar fi fugit..."[183]

În mod firesc, discursul groazei provocate de „le Horla" ajunge să ia şi forma groazei de întunericul care îl ascunde pe acesta. Dar nici focul pe care autorul confesiunii sincopate îl aprinde, în ultima noapte consemnată în jurnal, cu scopul de a-l ucide pe vrăjmaşul fără formă, nu îl poate vindeca de propriile tenebre. Monologul interior intermitent plasat după dezlănţuirea piromană, în chiar finalul textului („Nu... nu... fără îndoială, fără îndoială... n-a murit. Atunci... atunci... voi fi nevoit să mă omor eu!..."), sugerează, ca unică soluţie a dramei identitare, sinuciderea.

Privind cu atenţie detaliile cronologice ale ireversibilei alunecări în vidul psihologic şi, odată cu el, în vidul ontologic pe care o trăieşte antieroul din *Omul dedublat*, romanul de tinereţe al lui Dostoievski (şi, indiscutabil, o capodoperă cvasinecunoscută a genului), cititorul observă că majoritatea celor mai semnificative

---

[182] *Idem*, p. 230 ;
[183] *Idem*, p. 233 ;

„aventuri" goliadkiene sunt legate de noaptea (cum altfel?) prevestitoare: întâlnirile cu dublul său, Goliadkin junior, cearta cu Petruşka, invadarea casei Klarei Olsufievna etc. Toate, doar în aparenţă intempestive, în realitate, cu totul previzibile din perspectiva unei lecturi psihiatrice, altfel spus, a unei lecturi decise a interpreta actele, gesturile şi gândurile personajului ca simptomatologie a unei grave tulburări mentale. Chiar şi în absenţa unei astfel de chei, cititorul nu poate ignora legătura dintre cadrul nocturn şi comportamentul deviant al lui Goliadkin. Să urmărim, spre ilustrare, doar indicii analogici din capitolul al V-lea din cele XIII ale cărţii, capitol a cărui materie epică este formată de prima întâlnire dintre Goliadkin senior şi Goliadkin junior. Natural, o atenţie sporită ar trebui acordată, în pasajele ce urmează, nu numai izomorfismelor noapte-întunecare ontologică/ alienare/ nebunie, ci şi isomorfismului apă-psihic:

> „Toate orologiile din Petersburg care arată şi vestesc curgerea vremii bătuseră de miezul nopţii, când domnul Goliadkin o luă în neştire pe cheiul canalulei Fontanka, în apropiere de podul Izmailovski, căutând să scape de duşmani, de persecuţii, de grindina bobârnacelor ce-i ţinteau ţeasta, de ţipetele bătrânelelor speriate, de ofurile şi ahurile femeilor şi de privirile nimicitoare ale lui Andrei Filippovici."[184]

Şi încă:

> „ Era o noapte îngrozitoare, o noapte de noiembrie, umedă, pâcloasă, cu ploaie măruntă şi fulgi de zăpadă; o noapte aducătoare de dureri de măsele, guturaiuri, friguri, anghine,

---

[184] Dostoievski, *Omul dedublat*, în *Oameni sărmani. Omul dedublat. Nopţi albe*, Traduceri de Xenia Stroe şi Nicolae Gane, Prefaţă de Mircea Ciobanu, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1969, p. 219;

> febre de tot felul, într-un cuvânt, bogată în darurile unui noiembrie petersburghez. (...) În tăcerea nopții, întreruptă din când în când de huruitul îndepărtat al unei trăsuri, de urletul vântului şi de scârţâitul felinarelor, răsuna trist clipocitul şi murmurul apei ce se scurgea de pe acoperişuri, marchize, cornişe şi din burlane pe granitul trotuarului. De jur împrejur nu se vedea ţipenie de om; de altfel, era şi firesc pe o vreme ca asta. Aşadar, singur domnul Goliadkin, singur cu deznădejdea sa, rătăcea în paşi mărunţi şi zoriţi pe o astfel de vreme..."[185]

Apoi, brusc, apariţia (repet, intempestivă nu numai din perspectiva personajului, ci şi a unui cititor ce ignoră semnele clinice ale comportamentului acestuia) a unei siluete fantomatice, în care deznădăjduitul funcţionar îşi va identifica propriul *alter ego*:

> „Deodată tot trupul i se înfioră; fără voie, sări doi paşi în lături. Privi neliniştit în jur; nu era nimeni, nu se vedea nimic extraordinar, şi totuşi... şi totuşi, avu senzaţia că cineva stătuse cu o clipă înainte aici, alături de el, tot aşa, rezemat de grilajul parapetului şi – lucru ciudat! – îi şi spusese ceva, îi vorbise cu glas repezit, sacadat, ceva nu prea desluşit, dar despre lucruri foarte cunoscute, foarte apropiate şi care îl priveau direct. « Ce-i asta ? Mi s-a năzărit ? zise domnul Goliadkin uitându-se încă o dată în jur. Dar unde mă aflu?... Eh! Eh! făcu el, clătinând din cap, şi scrută îngrozit pâcla deasă a nopţii (...) Nu apucă domnul Goliadkin să spună ori numai să gândească aceasta, când zări silueta unui om venind din direcţia opusă, întârziat probabil ca şi el din cine ştie ce motive."[186]

---

[185] *Idem*, pp. 219-220;
[186] *Idem*, p. 222 ;

O semnificanţă de cu totul alt ordin poate fi asociată întunericului şi implicit nopţii în care are loc călătoria fantastică din *Tunelul* lui Fr. Durrennmatt. Pentru tânărul student navetist „de douăzeci şi patru de ani, gras, pentru ca lucrurile acelea îngrozitoare din culise, pe care el le vedea (aceasta era aptitudinea lui, probabil singura lui aptitudine), să nu se apropie prea mult de el, un tânăr căruia îi plăcea să-şi astupe toate găurile cărnii, întrucât tocmai prin ele putea să-l invadeze monstruozitatea"[187], călătoria „simplă", „obişnuită" cu trenul între Alpi şi Munţii Jura devine o neaşteptată proiecţie într-un univers paralel, în care delimitările spaţio-temporale şi cele psihologice fireşti sunt abolite. Pentru eroul ce aşează permanent, între el şi lume, un scut protector (simbolizat de accesorii vestimentare sau obiecte precum ochelarii, valiza ş.a.) această călătorie iniţiatică bulversantă, la finele căreia se întrevede abisul final al fiinţei şi, prin extensie, al umanităţii, este anticipată de intrarea în tunel şi în întuneric. Iniţial ignorat, acest avertisment asupra sfârşitului iminent reţine totuşi atenţia protagonistului ce renunţă la ochelarii de soare şi implicit la obstacolul ce îi barează calea spre înţelegere:

> „Nici acum nu-şi scosese ochelarii de soare când intrase în tunel, fiindcă nu se gândise la tunel. Soarele încă strălucea cu toată puterea, iar peisajul pe care-l străbătuseră, colinele şi pădurile, lanţul Munţilor Jura aflat ceva mai departe şi casele orăşelelor fuseseră parcă de aur, atât de puternic strălucise totul în lumina serii, atât de puternic, încât deveni conştient de întunecimea tunelului venită acum brusc, desigur si de motivul pentru care trecerea i se părea mai lungă decât şi-o închipuise. În compartiment era complet întuneric, deoarece din pricina

[187] Fr. Durrennmatt, *Tunelul*, în *Trenul de noapte. Proză fantastică*, Selecţia textelor, cuvânt înainte şi note de Angela Tudorii, Prefaţă de Mircea Ciobanu, Astra, Bucureşti, 1987, p. 136 ;

> scurtimii tunelului, becurile nu erau aprinse, dar dintr-o clipă în alta la fereastră trebuia să se arate prima pâlpâire a zilei, să se extindă fulgerător şi să năvălească înăuntru cu toată lumina-i aurie; cum totuşi întunericul persistă, îşi scoase ochelarii de soare."[188]

În mod cert, această *persistenţă* a întunericului (antecameră a morţii? emblemă a supranaturalului însuşi?) îi prieşte de minune nu numai desfăşurării epice durenmattiene, ci şi textului fantastic în genere.

Practic, în mai toate prozele „crude", „insolite" sau „negre" citate şi succint analizate mai sus, preferinţa instanţei auctoriale pentru noapte şi/ sau întuneric pare a traduce, adesea, inconfortul crescând al unei individualităţi ce nu poate suporta „întoarcerea refulatului" freudian (*die Wiederkehr des Verdrängten*). Regimul nocturn al epicului care mediază această întoarcere amplifică stările negative ale protagonistului specific. Corelată şi cu unele particularităţi ale acestor texte –atmosfera sumbră, conţinutul anxiogen al epicului, corespondenţele isomorfe etc. – noaptea fantastică devine o emblemă a instinctului morţii, pe care eroii sunt nevoiţi finalmente să îl identifice ca atare. Chiar şi atunci când lectura psihanalitică a prozelor nu se susţine până la capăt, combinaţiile actanţiale specifice (însufleţirea obiectelor, apariţiile dublului malefic, confruntarea cu alteritatea ostilă etc.) se articulează pe un fundal nocturn, în care legile verosimilului pot fi mai uşor rupte, iar scenariile *deimografice* (cf. Cătălin Ghiţă) pot prolifera în voie.

---

[188] *Idem*, p. 138;

# Schiţă pentru o tipologie a personajului fantastic

## Câteva premise psihanalitice. Personajul fantastic şi „insecuritatea lăuntrică"

O altă caracteristică, poate chiar mai relevantă, a textului de atmosferă este aceea că, prin intermediul lui,

> „se reactualizează un univers pe care receptorul l-a cunoscut mediat. Medierea este realizată în general de cronici, legende, basme… de asemenea, *receptorul poate regăsi într-un text de atmosferă un univers rezultat din propria sa imaginaţie: o lume pe care o vede în vis sau o construieşte prin reverie ori prin proiecţia unei spaime.*" [189] (subl. mele, E.I.)

Observaţia poate, dintr-un unghi al perspectivei, justifica mulţumitor o altă constantă ce apare frecvent în lucrările mai vechi, deşi nu e cu totul eludată nici în studiile mai recente despre fantastic: raportarea lui la psihanaliză. Mai ales dacă s-ar corela cu una dintre prejudecăţile de care s-au împiedicat o parte din teoreticieni: operele celor mai mari dintre reprezentanţii genului nu sunt altceva decât documente autobiografice, bineînţeles sensibil ajustate, câtă vreme, ca şi *alter ego*-urile lor ficţionale, autorii au suferit ei înşişi de tulburări mentale. Se poate invoca, în context, viziunea psihanalistului Otto Rank (multă vreme considerat „mâna dreaptă" a lui Freud, deşi ulterior s-a emancipat atât de vizibil de sub tutela

---

[189] Mariana Neţ, *op. cit.* p.31;

modelului parental, încât i-a devenit un oponent de neignorat), după care autorii de opere artistice fantastice au, fără excepţie, măcar o constituţie psihică fragilă, dacă nu chiar suferă de varii tulburări nevrotice:

> „Primul punct comun, care îi uneşte pe toţi aceşti autori studiaţi şi pe alţii de acelaşi gen, este o anumită stare patologică a personalităţii ce depăşeşte în mai multe sensuri nevroza pe care o admitem într-o anumită măsură la fiecare artist. Erau cu toţii afectaţi fie de boli nervoase, fie de veritabile maladii mentale şi îşi manifestau excentricitatea prin abuzul de băuturi, de stupefiante, de opium, prin excese sexuale, mai ales în formele lor anormale."[190].

Într-adevăr, exemplele pe care le aduce pentru a-şi susţine teoria par destul de numeroase: Hoffmann şi Poe, suferind amândoi de nervi, aveau halucinaţii nocturne şi erau torturaţi de teama de nebunie, dar şi de frica de a fi îngropaţi de vii, Dostoievski şi Maupassant sufereau de mania grandorii şi se cufundau într-un narcisism mărturisit, Gautier, opioman ca şi Poe, scria în pragul alienării etc. Fireşte, pe urmele tiparului rankian, orice critic psihanalitic bine informat, pe deplin convins de veridicitatea acestei teorii le-ar putea adăuga, la rigoare, şi alte exemplificări care să justifice, cu argumente „ştiinţifice" infailibile, viziunea particulară a acestui tip de personalitate creatoare. Ea ar face posibilă în subiect presimţirea unei i-realităţi care ar dubla realitatea primă, i-realitate descrisă în ficţiunea rezultantă în cele mai semnificative detalii (configuraţia lumii fantastice impunând, paradoxal, grija deosebită a autorului pentru acele amănunte care să-i confere o aparenţă de real). Operele fantastice sunt în fond un fel de *întâmplări în i-realitatea*

---

[190] Otto Rank, *Dublul. Don Juan*, Traducere de Georgeta-Mirela Vicol, Prefaţă de Petru Ursache, Institutul European, Iaşi,1997, pp.65-67;

*imediată*, ce-şi depăşesc, e drept, doar uneori statutul, în sensul că par a cataloga, de multe ori, manifestări întâlnite la schizofrenici şi paranoici. Fantasticul literar a putut de aceea să se facă util literaturii psihiatrice, oferindu-i câteva documente prin care să-şi susţină tezele (câteva din cele mai cunoscute eseuri de psihanaliză aplicată îşi sprijină demonstraţia pe texte fantastice: *Delir şi vise în Gradiva de Jensen* şi *Straniul* lui Sigmund Freud, *Dublul. Don Juan* de Otto Rank etc.).

O teorie genetică a fantasticului cu baze similare, psihanalitice, propune Ion Biberi, în *Fantasticul, atitudine mentală.* Plecând de observarea disocierii între imaginarul obişnuit, pe care se sprijină viziunile „lirice, realiste, imaginative sau epice ale lumii", şi imaginarul fantastic, care dislocă o categorie mentală comună, „intronând o intuiţie a unei alte realităţi, arbitrare, transcotidiene, stranii, negatoare de legi, determinisme şi simetrii", eseistul punctează esenţa de sorginte psihanalitică a genului fantastic:

> „Viziunile ne-fantastice îşi află rădăcinile în instalarea omului într-un univers guvernat de legi, în care A=A, iar omul îşi afirmă în orice moment o securitate morală, un acord cu sine, o corespondenţă între el şi lume. Fantasticul suprimă toate aceste legături şi neagă această siguranţă metafizică; el nu se depărtează numai de lumea concretă, ci o neagă, substituindu-i o altă realitate, incertă, precară. Fantasticul consemnă în acelaşi timp o insecuritate lăuntrică, o inaderenţă între om şi univers, o discrepanţă între eu şi lume care conduce la perplexitate şi spaimă."[191]

Ceva mai departe, diagnosticul psihiatric este încă şi mai evident: din moment ce „Fantasticul presupune, în concepţia noastră,

[191] Ion Biberi, *Fantasticul, atitudine mentală,* în *Eseuri literare, filosofice şi artistice,* Editura Cartea Românească, Univers, 1982, pp. 217-218;

o modificare a categoriilor mentale, cu deosebire a categoriilor de timp, spaţiu şi cauzalitate, posibilitate şi existenţă", este de la sine înţeles că:

> „Faptul conduce la o reprezentare particulară a lumii şi a propriei persoane, bine cunoscută de psihiatri sub numele de gândire «dereistică», asemănătoare gândirii onirice. Asistăm, în general, la o «depersonalizare» a individului. (...) Sentimentul «derealizării», gândirea «dereistică» sau depersonalizarea sunt stări analoge sau identice visului, survenind în urma unei scăderi a «tensiunii psihologice», a tonusului mental, şi pot surveni într-o vastă gamă de trăiri normale şi patologice: stări de oboseală, intoxicaţie cu substanţe halucinogene, depresiune nervoasă, psihastenie, isterie, schizofrenie sau stări delirante cronice."[192]

Dintre eseurile de psihanaliză aplicată care sunt incluse în volumul de *Eseuri literare, filosofice şi artistice* ori însoţesc, ca texte de escortă, varii opuri de ficţiune, aş cita, ca punct de vedere perfect elocvent, studiul lui Ion Biberi despre opera lui E.T.A.Hoffmann, considerat, fără ocolişuri de prisos, „primul mare psiholog al vieţii interioare conştiente şi subconştiente, normale şi mai ales patologice. Lectura operei sale, săvârşită cu luare aminte de către un psiholog şi mai ales un psihiatru modern, este pasionantă." Graţie câtorva lecturi-suport ale scriitorului (in special din opera lui Pinei), dar şi unui cumul de factori autobiografici (o ereditate încărcată, abuzul de alcool, care i-ar fi facilitat „observaţia propriilor fenomene, recuperată cu observaţia câtorva alienaţi"), Hoffmann ar oferi, în *Elixirele diavolului,* un document de o excepţională acuitate a pătrunderii psihologice, în care anticipează concepţiile psihiatrice moderne. Dar să vedem concluzia lecturii în cheie psihanalitică:

---

[192] *Idem*, pp. 221-223;

> „Psihiatrul va putea identifica în acest roman numeroase stări morbide, surprinse *sur le vif* şi descrise cu multă pătrundere şi adevăr: halucinaţii sensoriale terifiante; pseudo-halucinaţii de tip Baillarger-Séglas (hiperendofazice); halucinaţii vizuale de origine toxică (halucinoză alcoolică vesperală); crize melancolice, survenind episodic (Hermogen, Aurelia); interiorizare cu exces; manifestările schizotimice sau dereglările imaginative, înfăţişate cu ascuţime de observaţie.
>
> Se desfăşoară însă alături de tulburări psihice relativ minore, stări de psihoză gravă (Medardus este un schizofren hebefrenic, a cărui evoluţie este surprinsă în manifestări succesive: depresiune, stări confuzionale, impulsii antisociale irepresibile, accese de furie, halucinaţii). Hoffmann descrie de asemeni deliruri de tip paranoic, personalităţi psihopatice, fenomene de agnozie, halucinaţii manicheice, contradictorii, percepute de Medardus în legătură cu Aurelia etc.: cititorului i se relevă textul unui întreg atlas psihiatric, uşor identificabil."[193]

Nu are rost să insist pe restul comentariului declarat „multidimensional" (rezultat, altfel spus, din îmbinarea perspectivelor „biografică, psihologică, istoric-socială, psihiatrică, critic-estetică şi genetică") marca Ion Biberi. Mai ales pentru că printre reflecţiile de substanţă se strecoară şi câteva notaţii tributare derapajelor ideologice, specifice grilei de lectură permise, ba chiar încurajate de critica oficială, marxistă, a vremii. Să reţin doar concluzia textului de escortă, pe care cititorul îl va aprecia în ansamblu, deşi pe alocuri... *cum grano salis*!

---

[193] Ion Biberi, *E.T.A.Hoffmann*, prefaţă la *Elixirele diavolului*, ed. cit., p. XXXVII;

> „Elixirul diabolic din sticla cu vin vechi italian pe care, sorbindu-l, eroii romanului rătăcesc în halucinaţii, delir şi stări confuzionale sau de violenţe necontrolate, nu reprezintă decât o ilustrare simbolică a efectului devastator al alcoolului asupra persoanelor predispuse, experienţă cunoscută de Hoffmann, şi care apare cu claritate şi în mod repetat exprimată în roman."[194]

## Se poate, aşadar, recunoaşte personajul fantastic?

În ciuda acestui gen de derapaj, trebuie să îi conced criticii psihanalitice un merit deloc neglijabil: interesul pentru relevarea profilului psihic cu totul deosebit al personajului fantastic. Cu insistenţă supărătoare, totuşi, ea revine asupra unui detaliu ce capătă o semnificaţie covârşitoare pentru această critică obişnuită „a vedea în literatură un instrument de elaborare şi verificare a conceptelor de bază ale experienţei psihanalitice."[195] Este vorba, desigur, despre acel *semnificat latent,* indice esenţial al (activităţii) inconştientului. Şi mai exact, pentru critica psihanalitică, majoritatea personajelor fantastice au o evoluţie ce stă sub semnul minusului, evoluţie perfect justificabilă însă, prin prisma criteriului biografic. Ele sunt, altfel spus, conduse de obsesii şi complexe ascunse cu grijă în straturile adânci ale conştiinţei şi de aceea par atinse de morbul autodistrugerii. Într-adevăr, în nu puţine dintre nuvelele fantastice scrise în perioada de aur a romantismului vest-european (varianta *High Romanticism*, desigur), se reiterează ideea unei eredităţi încărcate. Aceasta i-ar determina pe eroi să resimtă în permanenţă o apăsătoare, deşi difuză,

---

[194] *Idem*, pp. XXXVIII-XXXIX;

[195] Gérard Gengembre, *Marile curente ale criticii literare*, Traducere de Liliana Buruiană Popovici, Institutul European, Iaşi, 2000, p. 20 ;

stare de vinovăţie, care finalmente erupe, determinându-i să comită acte necugetate şi chiar păcate de neiertat. De la insaţiabila patimă a trupului la convulsiile atroce ale unui spirit ce se luptă cu varii demoni fără chip şi, uneori, şi fără nume, toate sunt percepute cu aceeaşi intensitate aproape insuportabilă de eroii obligaţi să ia act, finalmente, de irepresibila alunecare în propriul abis.

Astfel, protagonistul din *Le Horla* a lui Maupassant suferă de mania persecuţiei şi de o singurătate autoimpusă, ca şi Goliadkin, *Omul dedublat* al lui Dostoievski; *William Wilson* al lui Poe e narcisist şi cartofor înrăit, Medardus din *Elixirele diavolului* de Hoffmann se dedă cu voluptate patimilor trupeşti, ca şi contele d'Athol din *Vera*. In sfârşit, vicontele Brassard din *Perdeaua stacojie* are o reputaţie demult consolidată, aceea de „*dandy* în toate", implicit

> „şi în felul de a bea... Brassard bea ca o sugativă. Îşi făcuse rost de un splendid pahar de Boemia care măsura – al naibii să fiu dacă mint! – o sticlă întreagă de Bordeaux; şi îl golea dintr-o sorbitură! Mai adăuga, după ce-l bea, că pe toate le face la aceeaşi scară, şi zău dacă nu era adevărat!"[196]

Dacă unele personaje fantastice consumă cantităţi industriale de vin, altele au nevoie de o doză zilnică de substanţe halucinogene, care le stimulează viziuni similare celor descrise de Baudelaire în cunoscutele *Paradisuri artificiale.* Fireşte, cel mai adesea, aceste paradisuri *artificiale* le vor apărea drept singurele forme de existenţă *reală*, autentică. Să notăm doar convingerea eroului dintr-o povestire fantastică mai puţin cunoscută scrisă de Eugène Sue, *Adevărata viaţă a căpitanului Brulard*, care consumă zilnic opiu ascuns cu străşnicie într-o sticluţă de cristal, sculptată cu pietre scumpe:

---

[196] Barbey D'Aurevilly, *Perdeaua stacojie*, ed. cit., p. 126;

> „Or, printr-o ciudățenie pe care efectul și deprinderea zi de zi a acestui exhilarant o pot ușor lămuri, el ajunsese în cele din urmă să considere *viața sa adevărată*, traiul ce-l ducea zilnic în mijlocul tâlharilor, tovarășilor lui, ucigând și jefuind, aproape ca un vis, un coșmar îngrozitor în care se lăsa târât cu nepăsare, ajungând în chip mecanic până la cele mai oribile fapte, după necesitate sau dorință momentană, fără să judece, fără remușcări, ba chiar cu plăcere ascunsă, așa cum unii își spun nedeslușit, în toiul unui vis îngrozitor: « Eh, nu-i nimic... când mă trezesc va fi iarăși totul bine!... ».
>
> Existența lui falsă, pe care și-o făurea cu ajutorul opiului, zămislirile sale pline de poezie, așa de minunate, măreţiile lui delirante, viziunile fermecătoare, pe toate le lua drept viaţa sa *adevărată, reală...*”[197] (subl. aut.)

Din lista păcatelor capitale comise de eroii fantaști nu poate lipsi incestul: cei doi eroi ai sumbrei nuvele scrise de Ludwig Tieck, *Eckbert Cel Blond* și soția lui, Bertha, amândoi ucigași urmăriți de remușcări, sunt de fapt frați vitregi, despărțiți în copilărie de propriul tată, un cavaler care nu-și poate recunoaște fiica nelegitimă și o încredințează unui oier. Desigur, lista personajelor care violează tabuuri esențiale este mult mai lungă; observația că ființele de hârtie care populează lumea fantastică încalcă o serie de convenții cvasisacrale ar părea, prin urmare, a se impune de la sine. Ingroșată, împinsă la extrem, ea ar arăta precum metaforica analogie din densul studiu al lui Adrian Marino despre lumile fantasticului. De urmărit, cu maximă atenție, suita de observații cu alonjă silogistică, prin intermediul cărora teoreticianul va sublinia, practic, demonismul personajului tipic:

---

[197] Eugène Sue, *Adevărata viață a Căpitanului Brulard*, în *Proză fantastică franceză I*, ed. cit., p. 246;

„Ruptura semnificând negaţia, definiţia fantasticului implică în mod necesar o serie de determinări «negative», de ordinul unor imposibilităţi sau anormalităţi latente ori manifeste. Din această cauză, vocaţia fantasticului se relevă, figurat vorbind, de esenţă «demonică», personajul fantastic tipic fiind Satan, simbolul tuturor degradărilor, pervertirilor şi răsturnărilor posibile. O pseudometafizică a fantasticului ar scoate, din aceeaşi împrejurare, concluzia că spiritul său ontologic ar fi *răul*, subminarea sistematică a ordinii universale, negarea oricăror constante şi valori, răsturnarea întregii legitimităţi cosmice. Motiv pentru care viziunea eshatologică a « sfârşitului lumii », cataclismele teribile, căderea în ruină, prăbuşirea de orice speţă (casa Usher, la Poe) primesc puternice valenţe fantastice. Dimpotrivă, divinitatea – prin definiţie inocentă sub raportul subversiunii cosmice – trece utopic tocmai din această cauză drept esenţial «nefantastică».”[198]

Este foarte adevărat că mare parte din ficţiunile *noir* ale fantasticului din secolele XVIII-XIX se grefează pe o percepţie acută a răului universal, pe altoiul căreia cresc viziuni ale degradării colective sau individuale; la fel de adevărat este că instanţa auctorială care le proiectează nu pregetă să le asocieze adesea o simbolică religioasă ori pseudoreligioasă. Deloc întâmplător, de altfel, o serie de personaje de prim plan ale fantasticului epic sunt raportate direct la categorii socio-profesionale asimilate, de mentalul comun, sacrului. Fireşte, ele duc o existenţă dublă, precum cea mărturisită de eroul din *Moarta îndrăgostită* încă din primele pasaje ale teribilei sale confesiuni:

[198] Adrian Marino, *op. cit.*, p. 663;

> „Timp de mai bine de trei ani am fost pradă unei iluzii curioase şi diabolice. Eu, sărman preot de ţară, am dus în vis, în fiecare noapte (de-ar da Dumnezeu să fi fost vis!) o viaţă de câine blestemat, o viaţă de om de lume şi de Sardanapal. (...) Existenţa mea se împletea cu o existenţă nocturnă cu totul diferită. În timpul zilei, eram un preot al Domnului, cast, făcându-mi rugăciunile şi ocupându-mă de cele sfinte; noaptea, îndată ce închideam ochii, deveneam un tânăr senior, mare cunoscător la femei, priceput în rasele de câini şi de cai, jucând barbut şi blestemând; şi când în zori mă deşteptam, mi se părea că, dimpotrivă, adormeam şi visam că sunt preot."[199]

Alte personaje, de data aceasta din familia Căpitanului opioman Brulard, sunt asociate direct degradării ori demonismului, ba chiar satanicului pur:

> „Adevărat, este un om straniu, sălbatic şi desfrânat care numai prin crime şi desfrâuri a reuşit să stăpânească puternic şi irezistibil o ceată de decăzuţi, de nemernici; n-a avut niciodată vreun gând nobil sau mângâietor, s-ar zice că hohotind cu *râs de satană* caută în mocirlă, ca să vadă până la ce grad de mârşăvie poate ajunge degradarea unui om..."[200] (subl. mea, E. I.)

Înţelegem astfel mai bine raportarea fantasticului la psihanaliză, o constantă în studiile despre fantastic: Vax, Caillois, Castex au insistat asupra legăturii necesare dintre cele două concepte, iar Todorov a considerat chiar că psihanaliza a înlocuit literatura fantastică, în sensul că rolul pe care l-a avut literatura

---

[199] Théophile Gautier, *Moarta îndrăgostită*, în *Proză fantastică franceză III*, ed. cit., pp. 135-136 ;
[200] Eugène Sue, *op. cit*., p. 248;

fantastică în secolul al XIX-lea e îndeplinit de psihanaliză în secolul următor. Teoreticianul se referă, mai exact, la aşa-numita „funcţie socială" a fantasticului, ale cărui teme sunt în general interzise în literatură şi nu numai: necrofilia, incestul, dragostea plurală etc:

> „fantasticul permite încălcarea anumitor limite dincolo de care nu se poate ajunge decât datorită lui... Fiecare dintre aceste teme a fost adeseori interzisă şi poate că unele dintre ele mai sunt încă prohibite şi în zilele noastre."[201]

Ceea ce contează, însă, este finalitatea încălcării acestor limite: ignorând interdicţiile afective, sexuale ori sociale ale lumii în care trăiesc, eroii – sau, mai exact, antieroii – aventurilor fantastice violează, practic, însăşi existenţa acelei lumi. În consecinţă, ea se răzbună, revelându-i pentru început faţa ei întunecată, apoi chiar *cealaltă lume*. Acesta este, de altfel, unul dintre paradoxurile structurale specifice: protagoniştii textelor fantastice sunt, simultan, ***condamnaţi*** şi ***aleşi***. Condamnaţii societăţii în care vieţuiesc sunt de fapt cei aleşi să transgreseze limitele mundane, mult prea înguste. Stigmatul pe care îl poartă personajele fantastice de prim-plan este, iată, tot un fel de *pharmakon*, cu dublă valenţă: har şi otravă...

Păstrând discuţia în limitele aparenţelor, trebuie totuşi să recunoaştem faptul că mai toţi eroii ce populează universul reuşitelor genului ies în evidenţă printr-un catalog de manifestări care confirmă mai degrabă diagnosticul psihanalitic.

Mult mai rar, ei se recomandă printr-o origine aparte, ce le poate stimula interesul pentru reversul lumii vizibile, ori printr-o pasiune aparent benignă, precum pasiunea pentru obiecte rare şi de preţ, alterate sau pur şi simplu *ciudate*. La fel, faptul că personajul îşi leagă la un moment dat existenţa de o recuzită cu funcţionalitate

[201] Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p.183;

divinatorie sau oraculară poate constitui un indice esenţial al deschiderii personajului central faţă de variile manifestări ale supranaturalului. Un caz aparte, ce ilustrează ambele forme de potenţial fantastic, este acela al eroinei din *Isabella din Eghipet*: frumoasa fiică a voievodului ţiganilor, Bella, se transformă radical după spânzurarea tatălui, odată ce descoperă între obiectele mortului „cartea unde se găseau istorii ciudate despre vrăjitorii", plus alte „bucoavne ce puteau fi frunzărite, unele prevăzute cu sigilii preţioase, tipărite pe un soi ciudat de hârtie într-o limbă pe care ea n-o învăţase... Lua cărţile şi dormea ziua, pentru ca noaptea să le poată citi în linişte". Evident că în acest pasaj avem de-a face cu aluzii la mitul cărţii de origine sacră, în-semn al forţei demiurgice, dar şi al accesibilizării cunoaşterii de către umanitatea care a sperat întotdeauna să co-participe la marile taine ale universului, să asimileze, într-un cuvânt, absolutul[202].

Altminteri, personajul fantastic tipic în special pentru tumultuosul secol al XIX-lea este agitat de convulsii de o cu totul altă natură. Dacă ar fi să optez pentru o formulă cvasiunanim reprezentată, aş alege aşa-numitele ***borderline states***, deci stări aflate la limită, sugerate uneori încă de la primul contact cu aceştia. Unui

[202] Una dintre căile de acces este cartea sfântă, *Cartea lui Raziel (Sefer Raziel)*, *Cartea secretelor (Sefer ha-Razim)*. Această *Carte a înţelepciunii lui Dumnezeu* ar fi fost înmânată, conform tradiţiei ebraice, lui Adam în Paradis, acesta ar fi dat-o, mai departe, lui Enoh, apoi lui Noe. De la acesta ar fi trecut, din mână în mână, prin Sem, Abraham, Iacob, Levi, Moise, Iosua, până la Solomon. *Cartea lui Raziel*, devenită *Cartea lui Solomon*, ar fi fost gravată de acesta în piatră, pe stâlpii de la poarta Templului din Ierusalim (unde, în caz de calamităţi naturale sau maladii grave, oamenii se închinau, spre a se elibera de sursele răului, demoni în varii forme), dar, după câteva secole, ar fi fost distrusă de regele Iezechia, pentru a-l repune în drepturi depline pe Iehova şi a restrânge la doar câţiva iniţiaţi posibilitatea cunoaşterii directe a „înţelepciunii lui Dumnezeu".

cititor dornic să fixeze într-o formă cât de cât bine delimitată elementele de morfologie a personajului fantastic clasic nu i-ar fi foarte greu să ia drept reper schiţa oferită de Maupassant în elocventul debut al bucăţii denumite chiar *Un nebun*:

> „Când mi s-a spus: «Ştiaţi că Jacques Parent a murit nebun într-un sanatoriu?», un fior dureros, un fior de îngrijorare şi teamă mi-a trecut pe spinare ; şi l-am revăzut brusc, pe acest bărbat înalt şi straniu, nebun de multă vreme, poate maniac tulburător, chiar înspăimântător.
>
> Era un om de patruzeci de ani, înalt, slab, puţin adus de spate, cu ochi de halucinat, nişte ochi negri, atât de negri încât nu distingeai pupila, nişte ochi mobili, rătăcitori, bolnavi, chinuiţi. Ce făptură stranie, tulburătoare, care aducea, care răpândea o nelinişte în jurul ei, o nelinişte vagă, a sufletului, a trupului, una din acele enervări de neînţeles care ne fac să credem în influenţe supranaturale."[203]

Acelaşi gen de actant supus regimului halucinatoriu ne este prezentat în *Le Horla*; personajul-narator îşi recunoaşte de la bun început stările pe care un cititor vigilent le va asocia uşor unei simptomatologii specifice maladiilor nervoase: apatie şi melancolie, însoţită iniţial de febră moderată („De câteva zile am puţină febră; mă simt bolnav sau mai curând trist"), febrilitate şi nervozitate („Am febră, o febră atroce sau mai curând o enervare febrilă care face ca sufletul meu să sufere la fel de mult ca trupul"), nelinişte („când se apropie seara, mă cuprinde o nelinişte de neînţeles, ca şi cum noaptea ar ascunde pentru mine o teribilă ameninţare"), inapetenţă („M-am

---

[203] Guy de Maupassant, *Un nebun*, în *Moarta îndrăgostită. Proză fantastică franceză III*, ed. cit, p. 261 ;

întors la hotel; n-am putut să mănânc"), stări paramnezice[204] şi aprehensiune etc. Certitudinea unei maladii teribile este exprimată de diarist foarte repede – şi mai exact, încă din a treia însemnare din jurnal:

> „16 mai - Hotărât lucru, sunt bolnav! Şi mă simţeam atât de bine luna trecută! Am febră, o febră atroce sau mai curând o enervare febrilă care face ca sufletul meu să sufere la fel de mult ca trupul. Am neîncetat senzaţia îngrozitoare a unui pericol ameninţător, aprehensiunea unei nenorociri care trebuie să vină sau a morţii apropiate, un presentiment care e, fără îndoială, urmarea unei boli încă necunoscute, incubate în sânge sau în carne."[205]

Coşmarul recurent („Ştiu că sunt culcat şi că dorm... O simt şi o ştiu... Şi tot atât de bine simt că cineva se apropie de mine, mă priveşte, mă pipăie, se urcă pe patul meu, îmi pune genunchiul în piept, mă ia de gât şi strânge şi strânge ... strânge cu toată puterea ca să mă sugrume."), îi va accentua, fireşte, toate aceste stări maladive, dar în special senzaţia îngrozitoare că e spionat în permanenţă de o entitate ostilă („Fiinţa nu se mai manifestă, dar o simt lângă mine, cum mă spionează, mă priveşte, mă pătrunde şi e mai primejdioasă ascunzându-se astfel [...] Nimic, dar mi-e frică."). În ciuda marilor speranţe ale bolnavului, variile terapii (naturistă, medicamentoasă etc.) la care apelează nu au decât efecte trecătoare, aşa încât prezenţa vampirizantă revine, cu încă şi mai multă violenţă:

> „4 iulie – Fără îndoială, m-am îmbolnăvit din nou. Am iarăşi vechile coşmare. Noaptea aceasta am simţit că cineva

[204] „Stările de « mai înainte văzut », de « niciodată văzut sau trăit », numite de psihologi paramnezie" (Ion Biberi, *op. cit.*, p. 223);
[205] Guy de Maupassant, *Horla*, în *Moarta îndrăgostită. Proză fantastică franceză III*, ed. cit, p. 215;

> s-a ghemuit pe pieptul meu şi cu gura lipită de a mea îmi sorbea viaţa. Da, o sugea din gâtlejul meu ca o liptoare. Apoi s-a ridicat, sătul, şi eu m-am trezit atât de sleit, zdrobit, distrus, că nici nu puteam să mă mişc."[206]

La fel de uşor încadrabilă într-un inventar de simptome specifice unora dintre cele mai „populare" maladii nervoase (în special schizofrenia) este strania evoluţie a călugărului Medardus. Eroul din *Elixirele diavolului* suferă de o melancolie apăsătoare, aproape convertită în depresie („Nu mă puteam regăsi. Fără îndoială că Victorin se prăbuşise în prăpastie dintr-un accident provocat nu de voinţă, ci doar de mâna mea, eu îi iau locul..."), furie incontrolabilă şi agresivitate extremă („Căci nu numai că l-am nimerit cum trebuie pe Hermogen care are o cruce blestemată la gât ca şi noi doi, dar cuţitaşul meu dibaci mai este şi tăios şi ascuţit!") etc. etc. Agresivitatea trece, desigur, şi în registrul nocturn al fabulei: chiar şi în întâlnirile onirice ale lui Medardus cu dublul, cei doi actanţi se ameninţă cu distrugerea şi îşi provoacă răni fizice:

> „Umbra se aşeză pe patul meu, rânjind batjocoritor:
>
> – Acum trebuie să vii cu mine, rosti ea, ne vom urca pe acoperiş sub sfârleaza de vânt care intonează un epitalam, deoarece bufniţa se mărită. Acolo ne vom lupta noi doi, şi cine îl doboară pe celălalt, este rege şi are voie să bea sânge. Am simţit cum arătarea mă înşfacă şi mă ridică în sus, dar disperarea mi-a redat puterile.
>
> – Tu nu eşti eu, ci diavolul! Am strigat şi mi-am înfipt unghiile în obrazul ameninţătorului strigoi, dar mi se părea că degetele mele îi pătrundeau în ochi ca în nişte găuri adânci, pe când făptura râdea strident."[207]

---

[206] *Idem*, p. 220;
[207] E.T.A.Hoffmann, *op. cit.*, pp. 136-137;

Până să observe totuşi recurenţa manifestărilor agresive ale actantului prins în chingile unei lumi pe care o respinge (şi) prin brutalitate, cititorul este nevoit să îi atribuie, din cauza unei serii la fel de sâcâitoare de indici semantici, un alt marker identitar: ***solitudinea***. Instanţa auctorială nu oboseşte niciodată să afirme că personajul fantastic suferă un acut proces de înstrăinare de lume, că el este o ***conştiinţă insulară***, în ciuda aparenţelor contrarii. Căci adesea el pare că nu-şi refuză deloc interacţiunea cu exterioritatea, ci, dimpotrivă, că o caută cu disperare. A se vedea, din această perspectivă, cazul seducătorului tipic, ilustrat de vicontele Brassard din *Perdeaua stacojie*, al dependenţilor de plăceri trupeşti precum contele d'Athol din *Véra* sau Don Juan Belvidéro din *Elixirul de viaţă lungă* ori, în sfârşit, al împătimiţilor de jocuri de societate din *William Wilson*: în ordinea strictă a aparenţei, ei sunt individualizaţi, tocmai, printr-o arzătoare nevoie de tovărăşie (Katherine Mansfield), altfel spus, de comunicare cu cei care le pot satisface dependenţele mai mult sau mai puţin periculoase. În realitate, însă, niciunul dintre protagoniştii acestor false poveşti despre vicii şi alţi demoni ai fiinţei nu îşi poate ascunde adevărata natură (suport firesc al tranziţiei înspre supranatural): aceea de solitar marcat de complexe ori încorsetat în obişnuinţe care îl metamorfozează în negativ, determinându-l să vadă în ceilalţi fie simple instrumente, fie doar potenţiali inamici.

In celelalte situaţii, intrarea în scena epică a personajelor fantastice nu anunţă cu nimic viitoarea implozie a fantasticului interior, căci nu frizează niciun moment insolitul sau excentricitatea caracterială. Ele se înscriu, dimpotrivă, sub zodia celei mai fireşti normalităţi, cel mult contrazise de amănunte vestimentare ca şi nesemnificative sau de insistenţa cu care autorul-demiurg apasă pe însingurarea simptomatică a propriului erou, descris încă de la

început drept o fire izolată. [208] Ca un fel de campion al singurătăţii pare a se detaşa dostoievskianul Goliadkin senior (care o preferă şi chiar o clamează drept virtute supremă). Dar fiecare dintre literaturile naţionale care nu au ocolit cartografierea lumilor fantastice se poate lăuda cu solitarii ei: protagoniştii textelor scrise de Maupassant, Balzac şi Eugène Sue, Papini, Buzzati şi Borges, la noi Eminescu, Eliade şi Voiculescu, Cezar Petrescu şi Laurenţiu Fulga, se situează spre exemplu în plutonul însiguraţilor fantaşti...

Să mai notez, în încheierea acestei eboşe ce se limitează să anunţe complexitatea personajului fantastic şi, în consecinţă, imposibilitatea alcătuirii unei reţete caracteriale, faptul că fiecare dintre protagoniştii textelor citate mai sus îşi relevă substanţa identitară aparte prin mijlocirea unei reflexii. Din moment ce

> „Oglinda este locul unui transfer, spaţiul potenţial în care subiectul se deghizează şi intră în legătură cu fantasmele lui, ficţiunea oglinzii refuză distincţia rigidă dintre real şi imaginar şi permite o dialectică mai subtilă a subiectului."[209]

funcţia ei predilectă nu poate fi decât aceea de catalizator sau măcar de revelator identitar. Dar asupra mizelor utilizării acestui simbol recurent în proza fantastică voi reveni într-un capitol viitor.

---

[208] După cum se va vedea, este vorba despre o izolare neasumată în întregime însă, despre o izolare care rareori este impusă de un eveniment exterior, de cele mai multe ori fiind rezultatul firesc al unei evoluţii interioare aparte, uşor clişeizată.

[209] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 231 ;

# Recuzita fantastică şi alteritatea. Despre obiectele alterate şi monştrii *ceilalţi*

După cum am observat în capitolele precedente, în miezul naraţiunii fantastice din vârsta de aur a genului este situat, cel mai adesea, conflictul unui personaj uman cu o formă ostilă de alteritate, fie ea exterioară ori interioară. De la obiectul revelator de sensuri în care se încarnează misterul la spaţiul care se converteşte într-un loc *alterat* (orice spaţiu familiar putându-se transforma într-unul misterios, halucinant, poate şi ostil personajului, ori poate, la fel de bine, căpăta atributele monstruoase ale umanului ce-l locuieşte), de la vampirul însetat de sânge la propriul dublu, damnat sau demonic, categoria generos numită a ***alterităţii*** cunoaşte cea mai mare varietate.

O simplă inventariere a temelor fantastice, făcută de mare parte dintre teoreticieni, demonstrează fără nicio îndoială legătura fantasticului cu alteritatea, dar o limitează pe aceasta din urmă la doar una din cele două ipostaze definitorii, şi anume cea exterioară. Să revedem, însă, cele mai cunoscute cataloage de teme si prelucrări motivice proprii fantasticului, tocmai pentru a releva numeroasele manifestări ale acelui **altceva** ce irumpe în existenţa obişnuită a protagoniştilor, transformând-o, la rândul ei, în **alteritate.**

Discutând, într-unul dintre cunoscutele *Eseuri despre imaginaţie*, temele genului, Roger Caillois începe prin a recunoaşte că „variantele sunt nesfârşite în fiecare categorie, dar categoriile însele rămân relativ puţine la număr.” [210]Apoi le enumeră şi uneori le exemplifică:

---

[210] Roger Caillois, *Eseuri despre imaginaţie*, Bucureşti, 1975, p.160;

**pactul cu diavolul** (*Martinis 12 to 1*, de Mack Reynolds);

**sufletul chinuit** care pretinde pentru odihna sa ca o anume acţiune să fie îndeplinită;

**strigoiul** condamnat la o rătăcire veşnică şi fără ţel (*Peter Rugg dispărutul* de William Austin);

**moartea personificată**, apărând în mijlocul celor vii (*Masca morţii roşii* de E.A. Poe);

**„lucrul" de nedefinit şi invizibil, dar apăsător**, care este prezent, care ucide sau care face rău (*Le Horla* de Maupassant);

**vampirii**, adică morţii care-şi asigură o tinereţe veşnică sugând sângele celor vii (Hoffmann, A.Tolstoi, Balzac, Sheridan le Fanu sunt cei menţionaţi de critic);

**statuia, manechinul, armura, automatul**, care deodată se însufleţesc şi câştigă o independenţă redutabilă (numele lui Mérimée şi Achim von Arnim sunt în mod deosebit legate de acest tip de povestiri, primul pentru pentru statuia din *Venus din Ille*, iar al doilea pentru Golemul din *Isabella în Eghipet*);

**blestemul unui vrăjitor**, care atrage o boală îngrozitoare şi supranaturală (*Semnul animalului* de Rudyard Kipling);

**femeia-fantomă**, venită din lumea cealaltă, seducătoare şi ucigătoare;

**intervertirea domeniilor visului şi realităţii** (*La noche boca arriba* de Julio Cortazar);

**camera, apartamentul, etajul, strada, casa eliminate din spaţiu** (*Ruelle Ténébreuse* de Jean Ray);

**oprirea sau repetarea timpului** (*Vineri 19* de Elisabeth S. Holding).

La concurenţă cu inventarul lui Caillois (preluat, într-o formă sau alta, de majoritatea teoreticienilor genului[211]) ne apare cel al lui

---

[211] Iată, spre exemplu, inventarul realizat de Louis Vax în subcapitolul „Quelques motifs fantastiques" din *L'art et la littérature fantastiques*: **le loup-garou, le vampire, les parties séparées du corps humain; les**

Tzvetan Todorov. Mare parte din celebra şi des citata sa *Introducere în literatura fantastică* e ocupată, la rândul ei, de temele şi prelucrările motivice ale fantasticului, pe care teoreticianul le grupează în două „reţele tematice". Prima categorie, ***„temele eului"***, (ilustrate pe o poveste din *O mie şi una de nopţi*, *Clubul haşişomanilor* de Gautier, *Aurélia* de Nerval şi *Prinţesa Brambilla* de Hoffmann) ia naştere, în concepţia criticului, dintr-un principiu fundamental: punerea sub semnul întrebării a limitei între materie şi spirit. Ea cuprinde: **metamorfozele şi pandeterminismul** („totul, până şi întretăierile diferitelor serii cauzale sau întâmplări, trebuie să-şi aibă o cauză în sensul deplin al acestui cuvânt, chiar dacă aceasta nu poate fi de alt ordin decât supranatural"), **dedublarea sau multiplicarea personalităţii** („orice persoană se multiplică cu cea mai mare uşurinţă. Fiecare dintre noi se simte *ca şi cum* ar fi alcătuit din mai multe persoane: această impresie îşi va găsi aici o încarnare în planul realităţii fizice"- a se vedea Nerval), **ruperea limitei dintre subiect şi obiect** (contopirea subiectului, spre exemplu personajul lui Gautier, cu obiectul la care se uită), **transformarea timpului şi spaţiului** („timpul pare suprimat, el se prelungeşte cu mult dincolo de ceea ce considerăm posibil... În acelaşi mod este transformat şi spaţiul").

A doua categorie a temelor, ***„temele tuului"***, este ilustrată pe romanul *Louis Lambert* de Balzac, *Diavolul îndrăgostit* de Cazotte, *Călugărul* de Lewis şi, iarăşi, *Clubul haşişomanilor*. Punctul lor nodal este **sexualitatea** (libidoul ce exercită asupra eroilor „o supremaţie cu totul şi cu totul ieşită din comun"). Dorinţa sexuală împinsă către o intensitate extraordinară e identificată, în operele fantastice, cu femeia, de fapt cu „diavolul ce desemnează femeia în calitatea ei de obiect al dorinţei". Dincolo de acest tip de iubire

---

**trobles de la personnalité, les jeux du visible et de l'invisible, les altétions de la causalité, de l'espace et du temps, la régression"** (*op. cit.*, pp. 24-30);

intensă, dar „normală”, literatura fantastică ilustrează şi alte câteva **„transformări ale dorinţei”**, afirmă Todorov, deşi recunoaşte imediat că ele nu aparţin cu adevărat supranaturalului, ci că fac parte dintr-un fel de straniu: **incestul, homosexualitatea, dragostea plurală, sadismul** („cruzimea pură a cărei origine sexală nu e întotdeauna vădită”). De aici şi până la moarte nu e decât un pas, fantasticul adăugându-şi tot ceea ce ţine de thanatic: **dragostea ce împinge la crimă, dragostea pentru o femeie moartă, pentru un tablou sau statuie** etc.

Pe deplin convins de ineficienţa criteriilor eterogene la care apelează în mod particular Caillois şi Vax, Jean-Luc Steinmetz propune o tematică actanţială, plecând de la premisa că tema fantastică aparţine, originar vorbind, imaginarului colectiv şi în consecinţă implică o dinamică anume:

> „Cependent nous intéressera d'abord l'existence d'un matériel préfixé que le fantastique peu à peu transformera en oeuvres, distrayantes ou fondamentales, selon qu'elles se contentent de provoquer l'émotion violente du lecteur ou favorisent un plaisir tenant aussi à l'invention des formes, voire de l'expression, et répondant à des critères esthétiques.”[212]

În opinia sa, o primă categorie de teme fantastice ar include ***fiinţele şi formele***[213]**.** În care esenţială este **fantoma**[214], cu toate

---

[212] Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 25 ;

[213] *Idem*, pp. 25-29;

[214] Într-adevăr, „Animismul popular european a multiplicat cu predilecţie strigoiul, imaginea hidosului spectru cu figură cadaverică şi privire halucinantă, fatal pentru fiinţele îndrăgite înainte de moarte. Werfolf în Germania, loup-garou în Franţa, liubin în Normandia, vampirul în ţările slave, strigoiul enumeră la noi alte sinonimii onomastice: Strigă, Moroi, Cel-Rău (prin tabuizare), Vidmă, Vârcolac, Vardulac, Gul, Brucolac.” (Elena Tacciu, *op. cit.*, p. 54);

variantele ei (**spectru, stafie, umbră, simulacru, apariţie**), unificate prin faptul că „L'être fantomatique – ce peut être un homme, mais aussi bien un animal comme *Le loup* de Maupassant ou un objet, comme *Le Rickshaw fantôme* de Kipling – oppose à la réalité matérielle l'évidence de son aure". I se adaugă, pe rând, **vampirul** (numit în varii moduri: vârcolac, nosferatu, lamie, al-ghûl etc.), condamnat la o existenţă intermediară, pe care, pentru a o întreţine, trebuie să sugă sângele celor vii, deveniţi sursa unor ritualuri seducător tiranice şi împotriva naturii („... il est chargé d'un érotisme particulier oü il est permis de voir s'accomplir une union interdite, réprouvée par la morale et la loi"), **dublul** înzestrat cu o funcţie neliniştitoare, din moment ce, „De protecteur, il s'est transformé, au fil des siècles, en entité maligne et perverse", **figurile animate** precum **automaţii, androizii, manechinele**, legate, ca şi **golemul** sau **mandragora**, de un „actant" special, „Le magicien [qui] transmet la vie à la matière inerte, geste souvent lourd de tragiques conséquences", în sfârşit, de **monstrul** vizibil (Frankenstein) sau invizibil (Le Horla), dar egal înspăimântător.

Cea de-a doua categorie de teme fantastice la care se opreşte, succint, Jean-Luc Steinmetz include ***actele***[215] sau activităţile care presupun „une descente vers un empire du dedans où perdurent des peurs et des émois archaïques": **apariţia** care, indiferent asupra cui se exercită, „provoque l'instant de renversement dans le récit, elle assure l'épiphanie de l'objet ou de l'être hors du commun"; **posesia** ce depinde de un individ cu o stranie putere (vrăjitor sau vrăjitoare, magician, hipnotizator etc.) sau de Diavolul însuşi; **distrugerea** insidioasă (ca în amorurile malefice, în care se leagă morţii şi viii) ori brutală, oricum ştiind să ia, la nevoie, „une couleur cataclysmique", în sfârşit, **metamorfoza** care asigură „le passage du réel à qui l'excède et permet le prodige".

---

[215] Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, pp. 29-32 ;

Ultima dintre categoriile fixate de Steinmetz este reprezentată de ***principiile cauzale***[216] legate de anumite practici care declanşează, cel puţin provizoriu, anomaliile comunicate de această *literatură a excepţiei* care este proza fantastică: **onirism, magie, ocultism, toxicologie, patologie mentală** („autant de secteurs de nature diverse qui constituent le fin mot (en période de rationalisme) légitimant les aberrations et prodiges que les Anciens et les hommes du temps classique attribuaient à de très secrètes volontés divines"), dar şi **transmiterea gândurilor, telekinezie, hipnoză** („autant de phènomènes aberrants explorés par les penseurs romantiques et les parapsychologues de la fin du XIX-e siècle").

Mixând, practic, cele două categorii de teme fantastice din catalogul lui Steinmetz, autorii unei interesante sinteze despre feţele dublului, şi anume Pierre Jouve şi Paolo Tortonese, întocmesc şi ei un catalog al motivelor fantastice, pe care, fără explicaţii de prisos, îl reproduc în continuare:

> **„La perturbation qui affecte la nature des choses, la structure du monde**: l'espace (motifs des communications insolites, des pièces sans issue, des rues à l'existence intermittente..); le temps (chronologies perturbées, inverses, mélanges d'époques, temps accélérés ou ralentis); la matière (objets-univers, objets avec pouvoirs étranges, dénsités aberrantes, démultiplications); **la perturbation qui affecte des êtres vivants**, soit en brouillant la distinction entre animé et inanimé (automates, golems, membres vivants, fantômes, vampires..) soit en sapant la cohésion et l'unité du vivant (doubles, monstres, métamorphoses, possessions, demons); **la perturbation résultant dirrectement de l'action d'un être**

[216] *Idem*, pp. 32-34 ;

**sur le monde** (pactes diaboliques, voeux realisés, magie, suresthésie, divination…)."[217] (subl. mele, E. I.)

Oricât ar părea de curios, niciuna dintre încercările de inventariere tematică de mai sus nu depăşeşte în meticulozitate şi extindere catalogul realizat de cel mai cunoscut teoretician al fantasticului românesc, Sergiu Pavel Dan. Plecând de la premisa că există

> „trei tipuri generale de situaţii fantastice, corespunzătoare *interacţiunii între normal şi supranormal*, *mutaţiei peste marginile firii*, deci supranormale, *a planului prim*, respectiv *apariţiei irruptive în normal a planului ultim*" (subl. mele, E. I.),

autorul opului sintetic intitulat, simplu şi elocvent, *Proza fantastică românească*, distinge trei teme fantastice, desfăşurându-le însă pe motive paradigmatice, mult prea numeroase pentru a fi redate aici. Să amintesc doar temele şi subtemele lor. ***„Temele interacţiunii fantastice"*** ar cuprinde: **înrâurirea magică, anticipaţia fantastică, consemnul fantastic, comunicaţia transmentală, influenţa (malefică) postumă, mesajul spiritist**. În aceeaşi concepţie, ***„temele mutaţiei fantastice"*** ar fi reprezentate de: **mutaţia metafizică în spaţiu mutaţia metafizică în timp, dedublarea fantastică, conversiunea onirică a realităţii, transfigurarea edenică a realului, transfigurarea infernală a ambianţei, devenirea nefirească a omenescului, însufleţirea obiectelor** şi **dispariţia fantastică**. În fine, ultima serie tematică, numită generos ***„temele apariţiei fantastice"***, cuprind cele mai înfricoşătoare forme de

---

217 Pierre Jouvre et Poalo Tortonese în *Visages du double*, Nathan, Paris, p.155;

manifestare a rupturii fantastice: **apariţia tanatologică** şi **irupţia panică a unei zeităţi insolite**[218].

Să observăm, mai întâi, după catalogarea motivelor fantastice recurente, că de fapt ele nu sunt altceva decât detalieri ale celor două forme ale alterităţii: cea exterioară, respectiv cea interioară. Din punctul meu de vedere, ar fi prin urmare utilă o regrupare a temelor fantastice şi a prelucrărilor motivice proprii acestora în funcţie de apartenenţa lor la cele două forme mari de alteritate.

Neîndoielnic, ***alteritatea exterioară*** ar îngloba cele mai multe dintre ipostazieri. Luând în calcul nu atât actul, procesul cauzal, într-un cuvânt, *modalitatea* ce provoacă ruptura în planul real, cât rezultatul concret al acestei rupturi, am putea reduce paleta de situaţii fantastice la câteva categorii – mult şi inutil amănunţite de critici: **obiecte** (statui – golemul din *Isabella din Eghipet* de Achim Von Arnim, *Venus din Ille* al lui Prosper Mérimée sau *Idolul* lui Bioy Casares; tablouri – *Portretul oval* al lui Poe, *Portretul lui Dorian Gray* al lui Wilde; diferite segmente de animale moarte precum *Laba de maimuţă* a lui Jacobs ş.a.); **animale** (lupul, ursul – *Lokis*, de Prosper Mérimée; pisica şi păianjenul – în povestiri de H.H. Ewers şi Erckmann-Chartrian; broasca râioasă în care se metamorfozează bătrânul obosit din *Groapa a optsprezecea* sau câinele în care se transformă bărbatul dominat de femeia senzuală, dar crudă, din *Mica Circe*, ambele de Dino Buzzati; într-un cuvânt, bestia fantastică[219]);

---

[218] Sergiu Pavel Dan, *Proza fantastică românească*, Editura Minerva, Bucureşti, 1975, pp. 92-102;

[219] Bestiarul fantastic s-a bucurat, întotdeauna, de atenţia criticii, indiferent de aria ei de interes – panoramare a fenomenului într-o întreagă literatură sau o epocă anume (intenţii evidente în *Evul mediu fantastic* sau *Aberaţii. Legende ale formelor* de Jurgis Baltrusaitis, în studiile erudite elaborate de Jacques Le Goff despre *Imaginarul medieval*, ale lui Michel Pastoureau despre *Les animaux célèbres* etc. etc.) ori investigare a unui singur autor, desigur, de primă mână. Două dintre cele mai recente studii de gen sunt

**fiinţe** sau **entităţi similiumane** (înţelegând aici inclusiv vampirii, strigoii, monştrii gen Frankenstein, dar şi entităţile stranii precum Le Horla, moartea personificată, apărând în mijlocul celor vii ca în *Masca morţii roşii* de E.A. Poe ş.a.m.d.). **Alteritatea obiectuală, alteritatea animală** şi **alteritatea umană ori umanizată**, iată formele pe care le ia, în textul fantastic, acel ***Celălalt*** care intră, cel mai adesea, în competiţie sau în opoziţie flagrantă cu originalul.

Uluitor e faptul că prea puţini dintre critici acordă atenţie ***alterităţii interioare***, ce face obiectul acestui studiu. Pe nedrept lăsată în umbră, ea cunoaşte la autorii fantastici ipostazele cele mai definitorii. **Portretul**, spre exemplu, este o reprezentare fidelă a figurii şi a sufletului uman, care-şi poate căpăta în proza supranaturalului autonomia, iniţial fascinând, ulterior înspăimântând protagoniştii ce îşi văd astfel reflectate fie viciile recunoscute, fie pulsiunile obsesionale sau traumele reprimate (ca în *Portretul oval* al lui Poe, *Portretul* lui Gogol, *Portretul lui Dorian Gray* de Wilde sau *Pendula* de V.Beneş). **Dublul încarnat** este, desigur, acel *alter ego* înfăţişat ca o copie fidelă ce îi apare originalului în circumstanţe traumatizante, determinându-l să îl convertească în rival de moarte, ca în operele lui E. T. A. Hoffmann (*Elixirele diavolului, Părerile despre viaţă ale motanului Murr* sau *Kreisleriana*), Edgar Allan Poe (*William Wilson*), Guy De Maupassant (*Le Horla, El*) şi F. M. Dostoievski (*Omul dedublat*); din păcate nici una dintre acestea nu a cunoscut celebritatea ca mai puţin reuşita nuvelă a lui Stevenson (*Straniul caz al doctorului Jekyll şi al domnului Hyde*). **Umbra** este proiectată de regulă ca dublet al sufletului, însoţind de obicei nevăzută personajele în aventurile existenţiale şi identitare specifice; în operele fantastice, când nu este agent al transmutaţiei pozitive, ce permite corpului, prin transfer, accederea în alte dimensiuni, cum se

---

semnate de filologi ieşeni: *Natura în „Divina Comedie". Studiu istoric şi comparativ* scris de Dragoş Cojocaru şi *Inorogul la Porţile Orientului. Bestiarul lui Dimitrie Cantemir. Studiu comparativ, vol. I-II,* realizat de Bogdan Creţu;

întâmplă la Eminescu (*Sărmanul Dionis*), ea se poate emancipa, transformându-se în duşman ameninţător (*Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl* de Chamisso, *Omul care şi-a găsit umbra* de Cezar Petrescu sau *Omul şi umbra* de Oscar Lemnaru). **Reflectarea în suprafaţa apei sau oglindă** transpune de regulă o imagine separată a eului, devenită independentă, în preluări după mitul lui *Narcis* ca *Povestea imaginii pierdute* de E. T. A. Hoffmann sau *Marinarul finlandez* de Brandt. În sfârşit, **masca** se poate converti, din obiect cu potenţial magic sau ezoteric, într-un dublu diabolic, prin care se captează identitatea primă, cea originară a purtătorului (aşa cum se întâmplă în *Masca* sau *Plăsmuitorul de măşti* al lui Oscar Lemnaru).

Să observăm, aşadar, din nou extraordinara apetenţă a autorilor de opere fantastice pentru formele alterităţii interioare – alteritatea interioară implicând, ea însăşi, ideea de ruptură de realitate, de i-realitate, provocând personajelor senzaţii din aceeaşi gamă, de la nelinişte, frică, spaimă la angoasă şi teroare. Există numeroase exemple care denotă reverberaţiile trăirilor angoasante ale personajelor fantastice determinate de obiecte, fenomene sau fapte enigmatice. În egală măsură, însă, întâlnim frecvente cazuri în care percepţia alterităţii interioare, a dublului interior, a unui ***alter ego*** ostil răneşte infinit mai mult sensibilitatea şi aşa deformată – şi deformantă – a subiectului cunoscător. Ultimul tip de alteritate este mult mai curând responsabil, cred, de această derută a unei personalităţi răvăşite, de această privire împăienjenită asupra universului devenit brusc straniu, vizibilă în *Le Horla* al lui Maupassant, dostoievskianul *Om dedublat* sau, în literatura noastră interbelică, *Omul care şi-a găsit umbra* (al lui Cezar Petrescu).

S-a observat că, prin simpla sa prezenţă cu totul neobişnuită, deşi uneori intuită, orice ipostază a ideii de *alter ego* derivă şi stă mărturie pentru una dintre distincţiile fundamentalale ale raţionalismului: cea pusă între *ego*, care se percepe *a priori*, şi *lume*, care i se descoperă progresiv. Orice idee de cunoaştere raţională pare

a presupune nu doar o distincţie netă, ci şi o diferenţă de natură între eu şi non-eu. În acest context, nimic nu poate semnifica mai bine ruptura de echilibru raţionalist ca irumperea în scenă a dublului, acest alt eu care se relevă instantaneu ca un non-eu, emancipat aşadar cu totul neaşteptat de sub tutela primului. Neaşteptat şi mai ales bulversant pentru eul care care îşi vede dublul eului, deci în fond propriul eu, drept obiect al privirii şi al reflecţiei, şi nu subiect emiţător al acestora[220].

Alături de vampiri, fantome sau figuri animate ca automaţii, androidele şi manechinele, dublul (diferit de sosia a cărei utilizare comică este, la rândul ei, atestată încă din teatrul antic) este investit în literatura modernă cu atribute neliniştitoare, transformându-se, de-a lungul secolelor, din protector al originalului în entitate malefică şi perversă, care-l aruncă în plină ruptură de lumea în a cărei configuraţie nu-şi mai poate găsi locul, într-o ruptură fantastică tipică. O concluzie parţială se deduce, astfel, din exemplele şi consideraţiile de mai sus: am putea spune, împrumutând limbajul unei ştiinţe exacte, că ***alteritatea interioară este condiţia nu neapărat necesară, însă cu siguranţă suficientă, pentru existenţa fantasticului.*** Relaţie de care mă voi servi, sper că nu cu asupra de măsură, în cea de-a doua parte a demersului analitic următor.

## Alteritatea obiectuală şi *victimele iluziilor diabolice*

Să aruncăm o privire, pentru început, înspre alteritatea **obiectuală**: în ea se poate, uneori, încarna misterul fantastic, alteori ea îi poate mijloci personajului uman (mai rar, animal) revelaţia de sorginte fantastică. Ceva mai puţin frecventă este transformarea

---

[220] O idee pe care o schiţează şi Pierre Jourde: „le double, en tant que thème fondamental du fantastique, correspond au retour du seul élément qui, même dans la théorie rationaliste, à partir de Descartes, n'étais pas expliqué, puisque le moi était la seule vérité postulée" (în *op. cit.*, p. 39);

eroului sau a unuia dintre personajele-satelit din suita lui într-un obiect, transformare la rândul ei încărcată de multiple semnificaţii. Metamorfoza soţiei unui pasionat de automobile într-o limuzină, în *Sinucidere în parc* de Dino Buzzati poate fi interpretată, spre exemplu, ca pedeapsă divină pentru păcatul egolatriei, ca avertisment asupra dezumanizării şi reificării universului etc. Mai ales în primele două situaţii, oricum, cititorul ajunge să încadreze obiectele în categoria semnelor revelatorii de magic, supranatural sau, eliadesc[221] vorbind, sacru. Aşa se întâmplă, spre exemplu, cu *Laba de maimuţă* a lui Jacobs, *Pielea de sagri* a lui Balzac, *Ibricul de cafea* al lui Gautier, *Idolul* lui Bioy Casares dar şi, păstrând proporţiile, cu atlasul din *Lacrima* lui Victor Papilian sau *Pendula* lui V. Beneş. Toate, obiecte unitare şi (fapt esenţial) neînseriate, adică unice în felul lor.

Iată, spre exemplu, cum îi apare (încă înainte de a auzi povestea lui Brassard) primului narator din *Perdeaua stacojie* a lui Jules Amédée Barbey D'Aurevilly, obiectul ce va deveni emblemă pură a misterului fantastic:

> „Faţa hanului era întunecată ca a tuturor celorlalte case de pe stradă, unde nu era lumină decât la o singură fereastră ... la fereastra pe care am luat-o cu mine, sădită în memorie, şi pe care o mai păstrez şi astăzi, îndărătul frunţii... Casa unde era această lumină nu se poate spune că strălucea, căci era cernută printr-o perdea dublă, stacojie, a cărei grosime i-o străbătea ca

---

[221] „Este, mereu, acelaşi act misterios: manifestarea a ceva « total diferit », a unei realităţi ce nu aparţine lumii noastre, în obiecte care fac parte integrantă din lumea noastră, « naturală », « profană »." (Mircea Eliade, *Sacrul şi profanul*, Traducere din limba franceză de Rodica Chira, Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 13);

pe o taină, era o casă mare, cu un singur etaj – însă un etaj foarte înalt..."[222]

Chiar şi *Idolul* nu are niciun alt corespondent în seria de obiecte bizare, strălucitoare şi rare care îl pasionează pe decoratorul ce va juca, pe rând, rolul de martor privilegiat, apoi de protagonist al evenimentelor de regie onirică şi substanţă fantastică:

> „La un preţ într-adevăr avantajos, am obţinut enorma spadă cu care era încins Alain Barbetorte atunci când l-a doborât pe uriaşul saxon. Încă mai strică şi acum atât de delicata armonie a saloanelor mele, în aşteptarea unui puţin probabil cunoscător. Am cumpărat totodată şi un vechi idol celt: o statuetă de lemn, nu mai înaltă de cincizeci de centimetri, care înfăţişează un zeu cu cap de câine, aşezat pe un tron. Bănuiesc că e vorba de o formă bretonă a lui Anubis. Capul zeului egiptean – fin, uneori de şacal – e înlocuit aici de acela grosolan al unui dulău de pază."[223]

Indicelui imediat vizibil al alterării acestui obiect faţă de posibilul prototip (grosolana substituire amintită în finalul pasajului citat mai sus) i se va alătura un nouă justificare a interesului auctorial faţă de acest obiect, abia aceasta reveratorie: nu „lipsa de expresie, fascinantă şi dezagreabilă", de pe chipul animalului de lemn îl atrage pe mandatarul recunoscut al instanţei auctoriale, ci legenda ce acompaniază copia imperfectă, plină de cuie:

---

[222] Jules Amédée Barbey D'Aurevilly, *Perdeaua stacojie*, în *Mâna fermecată. Proză fantastică franceză II*, ed. cit., p. 132;

[223] Adolfo Bioy Casares, *Idolul*, în *Trenul de noapte. Proză fantastică*, Selecţia textelor, cuvânt înainte şi note de Angela Tudorii, Prefaţă de Mircea Ciobanu, Editura Astra, Bucureşti, 1987, p. 31 ;

„Corpul idolului era plin de cuie. Micul meu cicerone mi-a împărtăşit legendele ce explicau acest fapt. Conform explicaţiei celei mai răspândite în Gulniac – statuia e destul de vestită – fiecare cui reprezintă un suflet câştigat de zeu; potrivit explicaţiei pe care o preferă anumiţi cronicari mai degrabă erudiţi decât demni de crezare, un vechi episcop din Bretania, neliniştit de progresele acestei superstiţii, a poruncit ca trupul idolului să fie acoperit sub o platoşă din capete de cuie. Faptul mi s-a părut neverosimil (iar încântătorul meu cicerone a fost de acord)... L-am studiat pe indelete. Am înţeles de ce statuia privea cu acea expresie goală şi înfiorătoare: nu avea ochi. Fata mi-a spus:
– Nu i-au făcut ochi ca să arate că nu are suflet."[224]

Simptomatic, însă, după chinuitoarele „interludii onirice" în care ajunge să repete drama lui Garmendia şi să creadă, practic, în consecinţa fatală a transferului imaterial-material (idol-Geneviève) – furtul de suflete, soldat cu apariţia (egal, neverosimilă) a două noi cuie în idolul de lemn – protagonistul îşi va transforma fascinaţia în dezgust. Repulsia faţă de obiectele odată adorate este, de altfel, unul dintre primele semne ale modificării sale identitare:

„M-am pomenit stând în fotoliu (nu-mi aminteam când mă aşezasem). M-am uitat cu dezgust la monstruoasele lui braţe de piele. Am sărit în picioare. Instinctiv, am alergat spre mijlocul încăperii. Eram cuprins de oroare faţă de toate obiectele, faţă de toate manifestările materiei care mă pândea şi mă încercuia ca un vânător ce nu dă greş. Am descoperit (sau mi s-a părut că descopăr) că a fi viu înseamnă a fugi, în chip vremelnic şi

---

[224] *Idem*, pp. 31-32;

> paradoxal, de materie şi că teama ce mă covârşea în clipa aceea era teama de moarte."[225]

O astfel de atitudine faţă de obiecte va fi, desigur, uşor de recunoscut de către cititorul postmodern, obişnuit cu problematizările mai noi ale semanticii obiectuale. O parte din ele exploatează motivul agresiunii obiectelor de tot felul: resimţite iniţial drept necesare, chiar indispensabile (căci esenţiale supravieţuirii civilizate), cumulate în consecinţă furibund, ele pot ajunge finalmente să priveze fiinţa de spaţiul intim necesar. Ştefan Aug. Doinaş a scris, chiar înainte de moarte, un excelent articol despre alteritatea ameninţătoare reprezentată, printre altele, chiar de obiectele care sfârşesc prin a ne asedia:

> „Înainte de a mă ciocni cu ceilalţi, înainte de a fi conştient de relaţia mea cu semenii mei, eu mă izbesc – zi de zi şi clipă de clipă – de lucrurile din jurul meu. Tot ceea ce mă înconjoară – mă asediază, de la natura înconjurătoare la obiectele pe care le ating, sau la produsul spiritului ori mâinilor mele, totul este alteritate. Acest asediu îmi este dat dintru început, şi fără îndoială va persista până la sfârşit"[226].

Inevitabil, această afirmaţie trebuie raportată la avântul incredibil pe care l-a luat tehnica începând cu prima jumătate a secolului XX, într-un Occident mai grăbit ca oricând să îşi sfideze limitele - atât pe cele proprii, cât şi pe cele care serveau delimitării de restul lumii *barbare*. Nelipsite de interes, în contextul relevării funcţiilor recuzitei epice, sunt diversele explicaţii prin care antropologii şi sociologii au încercat să înţeleagă veritabila invazie

---

[225] *Idem*, p. 49;
[226] Ştefan Aug. Doinaş, *Fragmente despre alteritate*, în „Secolul 21", *Alteritate*, nr. 1-7/ 2002, pp. 23-24;

obiectuală pe care oamenii au încurajat-o încă de la început şi încă o mai încurajează, cu o uluitoare inconştienţă:

> „Mai întâi, pentru că ea [tehnica, n. n.] ar face posibilă o nouă vârstă de aur, un nou Paradis terestru, o societate a abundenţei. Oamenii au crezut întotdeauna (şi dintr-un anumit punct de vedere pe bună dreptate) în Trinitatea progresului tehnic, economic şi social; apoi, pentru că ea ar putea fi cauzată unui nou Potop sau a Apocalipsei, într-atât e de adevărat că Istoria contemporană a alimentat această fantasmă a sfârşitului lumii: goană productivistă înainte şi jefuire a resurselor naturale, deteriorare a mediului, catastrofe majore etc., şi, în sfârşit, pentru că tehnica s-a aflat întotdeauna în strânsă legătură cu pulsiunea de moarte, cu sadismul, cruzimea, violenţa şi oroarea: genocidul industrial şi folosirea armei atomice sunt exemplele cele mai tragice. Antropologia ne învaţă că fiinţa umană este singura specie animală care a ştiut să-şi compenseze slăbiciunea fizică inventând şi utilizând artefacte, pentru a se hrăni, îmbrăca, proteja de intemperii şi de alţii, într-un cuvânt, pentru a face faţă unei naturi ostile"[227].

Obiectul tehnic, prin urmare, este interpretat, prin urmare, fie ca o armă servind cuceririi sau, dimpotrivă, elementarei supravieţuiri, fie ca un debuşeu al spaimei de moarte. Când nu este văzut ca un apendice cu potenţial taumaturgic, din păcate repede trădat de adevărata miză a utilizării sale:

> „Obiectul tehnic apare astfel ca un fel de proteză având funcţia de a umple o lipsă originară, o slăbiciune, un deficit intrinsec în real. El se constituie ca un apendice al corpului,

---

[227] Rolland Brunner, *Psihanaliză şi societate postmodernă*, Traducere de Liliana Penteliuc-Cotoşman, Editura Amarcord, Timişoara, 2000, p. 64;

> ca o excrescenţă oferindu-i fiinţei umane acel sentiment de omniscienţă şi de omnipotenţă care-i dă iluzia că se află în afara naturii (ca şi cum artificiul nu s-ar supune legilor acestei naturi...). Astfel, obiectul tehnic plasează Omul pe o poziţie de rivalitate cu Dumnezeul creator, acest Dumnezeu care-l izgonise totuşi din Grădina Paradisului pentru a-l pedepsi că a gustat din fructul oprit. Dar Omul îşi luase toate măsurile de precauţie având grijă să ia cu sine în bagaje trusa de scule a cunoaşterii, a acestei cunoaşteri interzise pentru care fusese pedepsit"[228].

Poate nicăieri obiectele nu îşi trădează la fel de bine această dublă funcţionalitate ca în arta de la începutul secolului al XX-lea. Redate fidel, cât mai aproape de real, numai stilizate, geometrizate ca în cubism sau abstractizate, ca în arta abstractă, obiectele artistice reprezintă un mijloc elocvent de a sugera perpetua mişcare şi transformare a universului contemporan (ca în *Natură moartă cu scaun balansoar* (1912) a lui Picasso, *Vioară şi ulcior* (1909-1910) şi *Masa muzicianului* (1912) ale lui Braque, *Naturile moarte* (1912/ 1921) ale lui Juan Gris sau *Ferestrele* lui Robert Delaunay (1911). Miza de substanţă a obiectului, perceput în fond ca mijloc de măsurare a capacităţii volitive umane – şi, prin extensie, de comparare a individului uman cu divinitatea însăşi – poate fi ilustrată de o altă cunoscută lucrare cubistă, *Turnul Eiffel* al lui Delaunay (1911). Cum se ştie, „construirea unui turn aminteşte de îndată de Turnul Babel, poarta cerului, al cărui scop era de a restabili printr-un artificiu axa primordială ruptă şi de a se înălţa până la Dumnezeu"[229]. În timp, însă, sensul primar al acestei construcţii s-a pervertit, turnul devenind în cel mai bun caz o o dovadă a veleităţii creatoare a

---

[228] *Idem*, p.65;

[229] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. III, p. 393 ;

copiei, dacă nu cumva o emblemă a trufiei acesteia de a se măsura cu originalul. Practic,

> „Tradiţia despre un edificiu sacru înălţat spre cer, care se trăgea fără îndoială din dorinţa de apropiere divină şi din aceea de a canaliza această putere spre pământ, s-a pervertit, prefăcându-se în propriul ei contrar, arată revelaţia biblică: Turnul Babel a devenit lucrarea trufiei omeneşti, încercarea omului de a se ridica la înălţimea divinităţii şi, pe plan colectiv, dorinţa cetăţii de a se răzvrăti faţă de Dumnezeu”.[230]

O la fel de fertilă ambiguitate a semanticii obiectuale precum aceea din lucrarea lui Delaunay *Turnul Eiffel* este ilustrată în cea mai cunoscută lucrare a lui Dali (şi, probabil, una dintre cele mai cunoscute pânze suprarealiste), *Persistenţa memoriei*, denumită în mod curent şi *Ceasurile moi* (1931). Criticii de artă vehiculează în primul rând, ca sens major al metaforei, ideea de încremenire a timpului, abolit, învins de rezistenţa pasivă a ceasurilor moi; deformare acestora pare a asigura însăşi *Persistenţa memoriei*, singura care permanentizează clipa. Notând, în trecere doar, posibilitatea de a interpreta această lucrare în cheie satirică (caz în care se pleacă de la mărturisirea lui Dali privitoare la halucinaţiile cauzate de consumul prelungit de brânză Camembert), să ajungem la un alt înţeles cunoscut al metaforei, aceea de singularitate, de unicitate a viziunii artistice. Întoarse, ceasurile moi proprii fiecărui artist ar arăta, după divinul Dali, „ora memoriei absolute, care este ora adevărată şi profetică". Felul în care un creator de lumi ficţionale valorizează obiectele este, poate, la fel de relevant.

---

[230] *Idem*, pp. 393-394;

Un rol esenţial în procesul de semantizare a obiectului artistic îl deţine vecinătatea sau chiar proximitatea lui. Comentând funcţia obiectelor specifice în *Arta fantastică*, Marcel Brion afirmă, pe bună dreptate, că nu stampa înfăţişând o caracatiţă hidoasă, un hârci care ţopăie ca un broscoi sau o slujnică înecată în fântână îngrozeşte, ci mai degrabă una care arată, cuminte, un şarpe care iese dintr-un coş şi se încolăceşte pe o stelă funerară. Altfel spus, în arta fantastică va conta raporturile dintre obiecte şi atmosfera misterioasă în care ele sunt înfăţişate:

> „Când obiectele sunt saturate de magie, de pildă uneltele vrăjitoreşti... sau când dincolo de actualitatea lor substanţială, ele constituie o aluzie la altceva decât ceea ce sunt, fiind locuite în acest caz de o idee străină, ca în alegorie sau simbol, realitatea lor dobândeşte un suflu misterios şi, fără a înceta să fie ele însele, devin, în acelaşi timp, revelaţia acelui alt lucru ce le insuflă o viaţă nemaiauzită"[231].

Afirmaţia poate fi ilustrată prin apelul la pictura metafizică, specializată în capacitatea de a insufla un aer straniu, venit din altă lume, unui grup de obiecte insuficient definite sau modificate prin analogii cu antropomorficul: *Natură moartă metafizică* sau *Sticle şi vas cu fructe* de Giorgio Morandi (1915-1916); *Enigma orei* de Giorgio de Chirico (1911) ş.a. Încă şi mai elocvente sunt însă obiectele suprarealiste, bizare şi ca formă, şi ca finalitate: *Bila suspendată* a lui Giacometti (o bilă de lemn având o scobitură feminină, suspendată deasupra unei semilune, cu ajutorul unui fir subţire de vioară), *Enigma lui Isidore Ducasse* a lui Man Ray (o maşină de cusut învelită într-o cuvertură şi legată cu sfoară). Un

---

[231] Marcel Brion, *op. cit.*, p. 323;

scurt inventar al acestora realizează, în microsinteza *Suprarealismul. „E acolo un om tăiat în două de fereastră"*, Georges Sebbag:

> „Gama obiectelor suprarealiste este nesfârşită, aşa cum o arată catalogul general al lui Dali (obiecte cu funcţionare simbolică, transsubstanţiate, de proiectat, învelite, maşinării, mulaje) şi clasificarea lui Breton (obiecte matematice, naturale, sălbatice, găsite, iraţionale, *ready made*, interpretate, încorporate, mobile), fără a mai socoti obiectele tulburătoare ale lui Paul Nougé [...] obiecte pe care nu le găseşti nicăieri altundeva, demodate, fragmentate, inutilizabile, aproape incomprehensibile şi în cele din urmă perverse."[232]

Simbol al agresiunii sau, dimpotrivă, al râvnitei protecţii, conotând exterioritatea ostilă sau revelând interioritatea umană, sugerând viaţa materiei ori Spiritul însuşi, perversitatea sau puritatea, fragmentariul sau unitatea, mobilitatea ori stabilitatea, obiectul fantastic prinde, oricum, viaţă în opera ce îi conservă latura sibilinică. Desigur că, la început, el este surprins într-o aparentă acalmie, într-o fixitate care trebuie să conserve actantului impresia de stabilitate, altfel spus, de siguranţă. Nimic nu pare a tulbura, la primul sau primele contacte ale acestuia cu obiectele din spaţiul în care va fi posibil scandalul fantastic, liniştea protectoare a ambientului. Până când, la un moment dat, ceva neaşteptat se *întâmplă*. Deodată, devine conştient de obiecte, le vede şi, în fond, se lasă văzut de ele. Este, acesta, dublul raport la care se referă Maurice Blanchot, într-o pagină despre *Experienţa extatică a artei*:

> „Certitudinea ascunsă că «acolo» nu este decât un alt fel de a fi «aici», când nu mai sunt numai în mine, ci afară, lângă

---

[232] Georges Sebbag, *op. cit.*, p. 79;

sinceritatea lucrurilor, mă aduce neîncetat către «vederea» lor, mă întoarce către ele pentru ca întoarcerea să se împlinească în mine. Într-un anume chip, mă salvez, văzând lucrurile, nu mai puţin decât le salvez pe ele, deschizându-le calea către invizibil."[233]

Desigur că nu întotdeauna impresia cititorului este aceea că lucrurile îl salvează pe protagonist şi că acesta din urmă le salvează. Există situaţii în care, dimpotrivă, evidenţa malefică a obiectului păzit cu străşnicie impune personajelor care pot sau ar putea intra în contact cu el maximă precauţie. Această evidenţă poate fi împărtăşită direct, prin intermediul unor mandatari textuali ai unei instanţe auctoriale erijată în garant al moralităţii creştine. Aşa cum se întâmplă, spre exemplu, în *Elixirele diavolului*; a se vedea că, în textul hoffmannian, naratorul care îi relevă lui Medardus *adevărul* despre conţinutul infam al recipientului – tot un călugăr, fratele Cyrillus – apelează pentru început, pentru a fi crezut, la cel mai solid argument: „documentul unic pe care-l posedăm despre această viziune a sfântului Anton". Din care reiese inclusiv faptul că

> „Întâmplător... sfântul Anton a destupat odată una din acele sticle din care s-a răspândit o mireasmă nespus de ameţitoare; tot felul de plăsmuiri infame ale iadului, răscolitoare de simţuri, l-au înconjurat şi au încercat cu viclenii ispititoare să-l momească până ce, prin post aspru şi rugăciuni continue, le-a alungat din nou. In lădiţa aceasta se află din moştenirea lăsată de sfântul Anton o astfel de sticlă cu un elixir al diavolului, iar documentele sunt atât de autentice şi de precise, încât cel puţin faptul că sticla a fost, într-adevăr, după moartea sfântului Anton găsită printre

[233] Maurice Blanchot, *Spaţiul literar*, Traducere şi prefaţă de Irina Mavrodin, Editura Minerva, Bucureşti, 2007, p. 199;

> lucrurile rămase de la dânsul, cu greu poate fi pus la îndoială"[234]

Şi cum mai mult decât orice argument „ştiinţific", exemplul personal pare a avea mai multă credibilitate, fratele întru credinţă şi suferinţă îşi încheie discursul revelator prin dovada supremă, propria luptă cu tentaţia diabolică:

> „De altfel, te pot asigura, scumpe frate Medardus, că ori de câte ori ating sticla sau această lădiţă în care este închisă, mă trece un inexplicabil fior lăuntric, întrucât mi se pare că simt ceva din acea mireasmă ciudată, care mă ameţeşte şi-n acelaşi timp îmi stârneşte o nelinişte sufletească distrăgându-mă chiar de la cele mai stricte îndeletniciri religioase."[235]

Alteori, aceeaşi evidenţă poate fi la fel de bine doar sugerată, prin forma unor fragmente de istorii nebuloase (în care se amestecă resturi de misterii (paleo)creştine sau păgâne, mituri şi legende localizate imprecis), sau prin cumulul de evenimente tragice care însoţesc descoperirea obiectului cu potenţial demonic. Statuia lui Venus din Ille, spre exemplu, statuie de aramă pe care o descoperă „în pământ la rădăcina unui măslin" trei locuitori din Ille, îşi relevă de la început esenţa malefică, odată ce cade peste Jean Coll, lăsându-l astfel infirm pe primul illar care i-a lovit cu sapa mâna neagră şi i-a tulburat liniştea tombală. Toate semnele diferenţei revelatoare a idolului (inclusiv, spre exemplu, faptul că cei care încearcă să o lovească cu pietre sunt imediat loviţi de ele) sunt ignorate însă de familia de Peyhorade. Interesul aparte al bătrânului anticar – extaziat mai puţin de frumuseţea crudă a statuii şi mai mult de originea ei ambiguă, dovedită de inscripţia VENERI TVRBVL...EVTICHES

---

[234] E.T.A. Hoffmann, *op. cit.*, pp. 32-33;
[235] *Ibidem* ;

MYRO IMPERIO FECIT – și neatenția fiului acestuia, tânărul Alphonse, față de statuia pe degetul căreia așează verigheta cu diamante destinată miresei sale, nu vor rămâne fără urmări fatale, care vor îndolia familia de Peyrehorade și vor îngrozi comunitatea din Ille. În noaptea căsătoriei lui Alphonse cu domnișoara de Puygarrig, idolul păgân îl va zdrobi pe mire într-o îmbrățișare teribilă. Iată, în loc de orice alt comentariu, tabloul nupțial devenit stampă thanatică:

> „ I se întâmplase, fără îndoială, o nenorocire domnului Alphonse. Alergai spre camera nupțială: camera era plină de oameni. Ochii mi se opriră asupra tânărului bărbat, care zăcea pe jumătate îmbrăcat de-a curmezișul patului, al cărui lemn fusese parcă zdrobit. Zăcea alb la față și nemișcat. Maică-sa sta plecată asupră-i, bocind și strigând... Pe o canapea, la cel capăt al camerei, mireasa se zbătea, zvârcolindu-se cumplit și scoțând strigăte nearticulate... Mă apropiai și cercetai trupul sărmanului mire: era țeapăn și rece. Fălcile încleștate și chipul care i se înnegrise arătau că trecuse printr-o spaimă îngrozitoare. Se părea că avusese parte de o moarte violentă și o agonie teribilă. Nici urmă de sânge, totuși, pe haine. Îndepărtai cămașa și văzui pe pieptul lui un semn vânăt care se prelungea pe coaste și pe spinare. Ai fi zis că fusese strâns într-un cerc de fier."[236]

Dincolo de conotațiile cele mai evidente ale ficționalizării idolului păgân, fie el de aramă ori de lemn, masculin sau feminin, în *Venus din Ille* și *Idolul*, să menționez și o altă semnificație a simbolului statuar. Mi-o sugerează tot Maurice Blanchot, într-o altă pagină din *Spațiul literar,* unde glosează pe marginea vieții secrete a statuilor, tablourilor și cărților. Dintre toate aceste obiecte culturale

---

[236] Prosper Mérimée, *op. cit.*, p 153 ;

ce captează şi transferă subtil viaţă/ moarte, doar piesele sculpturale funcţionează, în opinia criticului, ca un semn sau avertisment al dispariţiei, al separării decisive de viaţă:

> „*Sărutul* lui Rodin se lasă privit şi chiar se complace să fie privit, dar *Balzac* este lipsit de privire, lucru închis şi care doarme, absorbit în el însuşi până la *dispariţie*. Acea *separare decisivă*, din care sculptura face principalul său element, căci, în centrul spaţiului, dispune de un alt spaţiu rebel, un spaţiu ascuns, evident şi sustras, poate imuabil, poate fără de odihnă, acea *violenţă protejată*, în faţa căreia ne simţim totdeauna de prisos, pare a lipsi cărţii. Statuia dezgropată şi înfăţişată admiraţiei publice nu aşteaptă nimic, nu primeşte nimic, pare mai curând *smulsă* din locul ei."[237] (subl. mele, E. I.)

Statuia lui *Venus din Ille* sau *Idolul* lui Casares, ca să dau doar cele mai cunoscute exemple de statui fantastice, par a ilustra perfect aceste observaţii. Prima, la fel ca *Sărutul*, se lasă privită, ba chiar încurajează să fie privită, printr-un amestec vizibil de maliţiozitate şi infatuare („...observam cu surprindere intenţia evidentă a artistului de a scoate în relief maliţiozitatea care ajungea până la răutate. Trăsăturile erau uşor contractate: ochii puţin oblici, colţurile gurii răsfrânte în sus, nările puţin umflate. Disreţ, ironie, cruzime se citea pe acest chip, totuşi de-o frumuseţe de necrezut"[238]); idolul, la fel ca *Balzac,* este *lipsit de privire* (să ne amintim doar revelaţia tardivă a decoratorului din *Idolul:* „statuia privea cu acea expresie goală şi înfiorătoare: nu avea ochi"). Amândouă, însă, le apar protagoniştilor *absorbite în ele însele până la dispariţie* şi, odată *smulse* din locul lor, se răzbună, răspunzând prin *violenţă protejată*, căci niciodată elucidată.

---

[237] Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 255;
[238] Prosper Mérimée, *op. cit.*, p 135 ;

Chiar și când sunt cu totul lipsite de acest gen de *violență protejată*, obiectele îi pot apărea încă de la început actantului fantast într-o lumină atât de stranie, încât îi trezesc groaza, chiar dacă nimic nu pare a le anticipa neverosimila animare. Până la trezirea subită la viață, mediată de personajul-narator, *Ibricul de cafea* al lui Gautier este, desigur, un simplu obiect utilitar, devenit tot o simplă piesă de recuzită într-o cameră de oaspeți ce închide, altminteri, fragmente, resturi ale vieții fostei locatare, decedate înainte de vreme, în urma unei maladii pulmonare. Fără să știe însă prea bine de ce, la o simplă vedere a obiectelor între care trebuie să doarmă, călătorul ajuns într-un han din fundul Normandiei trece prin toată gama de stări tipică unui vizitator al lumii fantastice. A se vedea că cele mai vizibile *calități* ale recuzitei (prostul gust și banalitatea), ca și cele mai puțin evidente (prospețimea), sunt departe de a reprezenta un potențial anxiogen. Dimpotrivă!

> „Odaia, în care urma să dorm eu era mare; am sințit când am intrat, ca un fior, căci mi s-a părut că intru într-o lume aparte.
>
> Într-adevăr, ai fi putut să te crezi pe timpul Regenței văzând deasupra ușilor un tablou de Boucher reprezentând cele Patru Anotimpuri, mobilele supraîncărcate în ornamente imitând stâncile, de *cel mai prost gust*, și suporturile oglinzilor sculptate greoi.
>
> Totul era *în ordine*. Toaleta unde se aflau cutii de piepteni, pămătufuri pentru pudră, părea să fi fost folosită în ajun. Două sau trei rochii șanjante, un evantai presărat cu paiete de argint erau răspândite pe parchetul bine lustruit și, spre marea mea mirare, o tabacheră de baga deschisă pe șemineu era plină cu tutun *proaspăt*.
>
> N-am observat aceste lucruri decât după ce slujitorul, punând sfeșnicul pe măsuța de noapte, îmi ură noapte bună și, mărturisesc, am început să tremur ca frunza. M-am

> dezbrăcat repede, m-am culcat şi, ca să termin odată cu frica aceea prostească, am închis ochii întorcându-mă cu faţa la perete."[239] (subl. mele, E.I.)

Biruit de o curiozitate de nestăvilit, încă şi mai puternică decât groaza perfidă strecurată în suflet, personajul-narator trebuie, în sfârşit, să facă faţă onorabil invaziei supranaturalului. Re-întors cu faţa spre cameră, participă la un fenomen de animare totală a recuzitei, pe care pare a-l stimula focul, cunoscutul factor iluminator:

> „Focul care ardea arunca flăcări roşiatice în cameră, în aşa fel încât se desluşeau fără greutate chipurile de pe covoraşul din perete şi figurile din portretele afumate de pe ziduri. (...)
>
> Deodată focul începu să pâlpâie în chip straniu; o licărire palidă lumină încăperea şi am văzut clar că ceea ce luasem drept simple tablouri erau fiinţe aievea; căci pupilele acestor fiinţe încadrate se mişcau, sclipeau în mod ciudat; buzele lor se deschideau şi se închideau ca buzele oamenilor care vorbesc, dar nu auzeam decât tic-tacul pendulei şi şuieratul vântului de toamnă.
>
> O groază de neînvins puse stăpânire pe mine, părul mi se ridică măciucă în cap, dinţii începură să-mi clănţăne gata să se spargă, o năduşeală rece îmi acoperi tot trupul."[240]

Spre deosebire, însă, de *Venus din Ille* sau de *Idolul* lui Casares, obiecte care, odată animate, fac mai mult decât să distrugă echilibrul locurilor în care au loc metamorfozele, *Ibricul de cafea* suportă o transformare benignă, mai mult chiar, adorabilă de-a dreptul: „Niciodată, nici măcar în vis, nu văzusem ceva mai frumos;

---

[239] Théophile Gautier, *Ibricul de cafea,* în *Moarta îndrăgostită,* ed. cit., pp. 168-169 ;

[240] *Idem*, p. 169;

pielea uimitor de albă, părul blond-cenuşiu, genele lungi, ochii albaştri atât de deschişi, atât de transparenţi, încât îi vedeam sufletul prin ei"[241] etc. Confruntarea obişnuită cu produsul ostil al unei transformări obiectuale tipice nu poate avea, prin urmare, loc în schema epică preferată de Gautier. Ea va fi înlocuită printr-o scurtă, dar extrem de intensă poveste de dragoste – fixată, să o mai spun?!, în decorul nocturn de această dată canonic. Finalul ei, din nou previzibil (precum creaturile zămislite de puterea întunericului şi prin urmare dependente de regimul nocturn, frumoasa Angela se de-corporalizează la primele semne ale zilei: „ciocârlia cântă, o licărire palidă jucă pe perdele"), restabileşte echilibrul afectiv convenţional:

> „Îngrozit, m-am repezit s-o ridic... Sângele îmi îngheţă în vine numai când mă gândesc: n-am găsit altceva decât ibricul de cafea sfărâmat în bucăţele.
>
> Văzând una ca asta, convins că fusesem *victima vreunei iluzii diabolice*, m-a apucat o asemenea frică, încât am leşinat."[242] (subl. mele, E. I.)

Echilibrul real-ireal nu poate fi altfel decât instabil. Gata să interpreteze finalul prin prisma sugestiilor oferite de ultima frază redată mai sus (restaurare a raporturilor fireşti între oameni şi lucruri? amânare a procesului de reificare a lumii? etc.), cititorul primeşte, odată cu nefericita *victimă* a posibilei *iluzii diabolice* o nouă confirmare a faptului că s-a aflat, totuşi, în plin scandal fantastic: a doua zi, după-amiază, privind imaginea ibricului de cafea, desenat, ca în transă, de tânărul vizitator, gazda o recunoaşte în obiectul redat fidel pe sora sa, Angela, decedată cu doi ani în urmă din cauza unei congestii pulmonare.

---

[241] *Idem*, p. 172 ;
[242] *Idem*, p. 174 ;

În studiul *L'obscur objet d'un savoir. Fantastique et science-fiction : deux littératures de l'imaginaire,* pe care l-am citat într-un capitol anterior, Roger Bozzetto observa că în proza fantastică realistă protagoniştii (comuni) se vor înconjura de obiecte dintre cele mai obişnuite, care le vor ilustra perfect anonimatul:

> „A la différence du fantastique romantique, où des phénomènes similaires avaient lieu, le texte « classique » ne renvoie pas à un lieu onirique où s'opèrerait une possible harmonisation. Le comportement des personnages, des objets, de la raison elle-même, pris dans le cadre d'un quotidien sans exotisme, débouche sur un scandale de la raison déconcertée et une peur viscérale, qui ne procède pas simplement une « incertitude intelectuelle », remarque déjà Freud, mais d' « un sentiment d'inquiétante étrangeté ». … De plus, dans les textes de fantastique classique, ce sont plus des marginaux ou des artistes qui s'affrontent à l'épouvante. C'est dans le cadre de l'expérience quotidienne d'un bourgeois bien rassis (*La Chevelure, Un fou ? Qui sait ? Le Horla*) que le texte impose la rencontre avec l'irrationnel. L'auteur ne fait intervenir que des éléments ordinaires : des meubles, un miroir, un couteau, du lait, une perruque, mais ces objets se conduisent de façon impensable, donnant une forme insoutenable à l'irruption de l'irrationnel."[243]

Chiar şi când vor fi dezgolite de aura supranaturală, egal seducătoare şi perversă, obiectele îşi vor păstra, totuşi, tendinţa de emancipare care le va face, încă, decise să devină, din simple piese de recuzită, figuri de prim-plan pe scena fantastică.

---

[243] Roger Bozzetto, *op. cit.*, p. 82 ;

## Figuri şi funcţii ale alterităţii interioare

Oricât ar fi, însă, de seducătoare, iluziile centrate pe transformarea obiectuală nu au nici pe departe impactul alterării regimului uman. Ceea ce explică, poate, policromia şi diversitatea reflexiilor literare ale alterităţii interioare în proza fantastică. La figurile de ***alter ego***, utilizate ca teme literare mai ales în proza fantastică, începând cu cea romantică, ca şi de funcţiile lor –nu în ansamblul intrigii, ci în ordinea mai curând psihologică a naraţiunii, deci de efectele lor pentru mentalul protagoniştilor – mă voi opri în cele ce urmează. După cum se va vedea, voi acorda cu precădere atenţie ipostazelor *malefice* ale alterităţii interioare, adică acelor manifestări ale *altului* interior, ale străinului pe care eul le percepe ca fiind potenţial ameninţătoare. Şi care i se dovedesc în final chiar fatale. Pentru că, după cum am văzut, majoritatea operelor de acest gen se sfârşesc tragic pentru protagoniştii înscrişi, de regulă, în ceea ce Ortega y Gasset numeşte „o singurătate radicală”, deşi adesea par a suferi, egal, de o arzătoare „dorinţă de tovărăşie”, de o „terrible desire to establish contact” (Katherine Mansfield), pe care numai dublul malefic le-o poate satisface. Dar el se transformă, sub ochii îngroziţi ai originalului, într-un rival sau într-o imagine reflectată a sinelui tenebros. În mod evident, protagoniştii nu le suportă concurenţa, sfârşind, de regulă, prin a se sinucide sau a înnebuni. Acest sfârşit tragic al poveştilor cu dubluri nu vine decât ca o prelungire firescă a evoluţiei stranii a protagoniştilor, originali ai ipostazelor diverse în care li se înfăţişează ***alter ego***-ul:

> „expresie exacerbată a unui narcisism prost integrat, dublul apare atunci când relaţia cu celălalt lipseşte sau este falsificată: închis într-un solipsism patologic, subiectul caută să producă

fantomele celuilalt, care îi lipsesc, iar reflexia joacă acest rol imaginar. Ea acţionează ca un mecanism de apărare prin care subiectul expulzează o parte interioară pe care o cenzurează şi căruia îi lasă grija de a realiza ambiţii de nemărturisit"[244].

Dublul se converteşte însă, exact din acest motiv, într-un rival eliberat de inhibiţii şi frustrări, care dispune de o energie uriaşă în comparaţie cu cea a originalului, ce se vede, în sfârşit, eclipsat, „vampirizat". Cu vitalitatea pe care dublul i-o absoarbe, lent, ireversibil, acesta reuşeşte aproape întotdeauna nu doar să îi ia locul pe plan social, material sau erotic, ci şi să îl distrugă fizic sau psihic.[245]

## Umbra, ipostază a Sinelui

În ciuda tradiţiei extrem de bogate care îi punctează, în varii modalităţi, funcţiile dintre cele mai semnificative din punct de vedere ontologic, se pare că astăzi umbra este percepută drept o ipostază inferioară a alterităţii interioare. Statutul inferior al umbrei faţă de, spre exemplu, reflectarea în oglindă sau în luciul apei, ar avea drept cauză esenţială, ne asigură J.J.Wunenburger, precaritatea acestui însoţitor mut al originalului:

---

[244] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 322;

[245] Interesant mi se pare, încă o dată, faptul că cea mai mare parte a protagoniştilor operelor fantastice suferă de tulburări psihosomatice care anticipează nebunia: măcar de câteva dintre cele intelectuale, afective sau sociale (suspiciune, idei obsesive, delir, manierisme, bizarerii, abulie, inadaptare) şi, cu certitudine, de „tulburări ale identităţii Eului personal (dedublare, derealizare, ambivalenţă sau pierderea identităţii)". Pentru catalogul complet al acestor manifestări patologice, a se vedea Constantin Enăchescu, *Fenomenologia nebuniei*, Paideia, Bucureşti, 2004;

> „Cu siguranţă, egala lor precaritate vine din aceea că manifestarea lor sensibilă depinde mai puţin de relaţia cu un model independent cât, mai ales, de eclerajul care decupează instantaneu în spaţiu forme care nu erau prezente anterior. (...). Umbra, întotdeauna mai mult sau mai puţin evanescentă, în general indistinctă, înconjoară corpurile luminate cu un halo slab, oblic, cu o *aura* laterală care nu ia forma originalului decât în mod aproximativ. Silueta umbrei dublează originalul, reproducându-i mişcările şi contururile, dar nu-i redă, cu adevărat, imaginea, fotografia, pentru că suprafaţa corpului reflectat rămâne opacă."[246]

Într-adevăr, impresia că silueta umbrei dublează originalul, reproducându-i oarecum fidel conturul şi mişcările, este falsă, din moment ce suprafaţa corpului reflectat rămâne întotdeauna opacă. Ideea şi impresia de dublu vizibil sunt date mai curând de obstinaţia cu care, niciodată în absenţa luminii însă, umbra se lipeşte de model, urmărindu-l ca un tovarăş credincios, dispărând într-o parte, reapărând în alta. E deci „departe de a imita fidel o fiinţă până la a i se substitui sau a o dubla", deşi „se etalează la picioarele acesteia, o însoţeşte, mai mult sau mai puţin discret, în incognitoul formei sale mascate. Umbra poate, astfel, să treacă drept un element complementar, mai degrabă decât unul concurent, mai degrabă o proiecţie, decât o sosie."[247]

Cum spuneam, însă, în lumea imaginarului folcloric, umbra capătă conotaţii ce conduc spre o cu totul altă valorizare a simbolului. Din simplu „contur întunecat al unei fiinţe sau al unui

---

[246] Jean-Jacques Wunenburger, *Viaţa imaginilor*, în româneşte de Ionel Buşe, Editura Cartimpex, Cluj, 1998, pp. 120-121 ;
[247] *Ibidem* ;

lucru, proiectat pe o suprafaţă luminată", umbra devine reflectare a imaginii omului şi mai ales dublet al sufletului acestuia:

> „în culturile arhaice, această umbră a fost interpretată ca dublul persoanei, ca întruchipare a sufletului despărţit de trup... Umbra ca eu descărnat, imaterial, ca dublu devitalizat, era privită drept o ipostază a morţii ce însoţeşte omul, şi chiar drept moartea ca atare."[248]

Această credinţă explică faptul că există, cel puţin la popoarele primitive, o cantitate deloc neglijabilă de tabuuri şi de temeri superstiţioase privitoare la simbol: ele se tem să-şi lase umbra să cadă pe anumite obiecte sau să fie călcată de altă persoană, se feresc de umbra femeilor însărcinate şi a soacrelor etc. Grija mai mult sau mai puţin exagerată faţă de propria umbră a primitivilor are, desigur, o justificare serioasă. După cum ne asigură Otto Rank,

> „umbra, inseparabilă de om, devine prima obiectivare a sufletului omenesc, cu mult timp înainte ca un om să-şi fi văzut imaginea într-o oglindă. Umbra a fost mijlocul prin care omul şi-a văzut pentru prima oară trupul şi a făcut din ea sufletul, iar această credinţă a popoarelor primitive a devenit şi credinţa primitivă în suflet la popoarele lumii antice."[249]

Grecii, spre exemplu, considerau că sufletul însuşi, „carnea sufletului" mai precis, este o umbră, o imagine (*eidolon*) a unui om care a trăit. În concepţia lui Homer, aşa cum apare ea în capitolul XXIII din *Iliada* şi capitolul X din *Odiseea*, omul are o existenţă

---

[248] Ivan Evseev, *Dicţionar de magie, demonologie şi mitologie românească*, Editura Amarcord, Timişoara, 1998, p. 473;
[249] Otto Rank, *op. cit.*, p.88;

duală, câtă vreme el are o apariţie perceptibilă, cea pur fizică, şi una invizibilă, ce va deveni liberă numai după moarte. Acest oaspete, un dublu mai slab, nu este altceva decât sufletul, *Psyché*, al cărui regat este lumea viselor. O asemenea imagine ce constituie al doilea eu, cel invizibil, ce însoţeşte pe nesimţite trupul, apare şi la romani (*Genius*), la perşi (*Fravauli*), la egipteni (*Ka*), iranieni (*Ferouer*) sau evrei (*Néphesh*).

Între credinţele româneşti există una, destul de răspândită, despre umbră ca dublură a omului, crezându-se chiar că există o profesiune ciudată, cea a „vânătorilor de umbre"[250]. Se spune că aceştia sunt de regulă meşteri zidari ce măsoară cu o trestie sau cu un băţ umbra unui om şi apoi îngroapă în fundaţia unei case obiectul care a servit la măsurat, de fapt umbra furată. Omul a cărui umbră a fost furată moare după patruzeci de zile de la acest ritual; apoi se transformă în stafie care bântuie prin împrejurimi şi face rău celor vii, dar apără clădirea pentru trăinicia căreia şi-a dat viaţa.

Dacă în folclor umbra, veritabil dublu al omului, este asociată de obicei cu perisabilitatea şi cu moartea (să ne amintim şi celebrul adagiu latin *pulvis et umbra sumus*), în psihanaliză se califică drept umbră

> „tot ceea ce subiectul refuză să recunoască sau să admită şi care, totuşi, i se impune mereu, direct sau indirect, de pildă trăsăturile de caracter inferioare sau alte tendinţe incompatibile."[251]

Jung acordă umbrei un rol esenţial în demersul psihanalitic, după cum se observă mai ales în lucrarea *În lumea arhetipurilor*. Dintre aceste arhetipuri pe care le defineşte ca „tipare vechi ale minţii ancestrale" sau „conţinuturi ale inconştientului colectiv", el

---

[250] Cf. Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 473;
[251] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 3, p. 404;

analizează mai cu seamă arhetipul central, *Sinele*, atractorul şi sediul altor arhetipuri fundamentale, iar dintre acestea din urmă pe *Dumnezeu*, *mama*, *tatăl*, *copilul*, *Hristos*, *persona* (masca publică) şi, în fine, *umbra*. Aceasta este o parte vie a personalităţii aflată dincolo de *persona*, de masca noastră de actori. Prin întâlnirea cu ea ne întâlnim de fapt cu noi înşine:

> „Aceasta este prima probă de curaj cerută de drumul spre interior, o probă care îi sperie pe cei mai mulţi, căci întâlnirea cu sine însuşi face parte dintre acele lucruri neplăcute pe care le evităm atâta timp cât putem proiecta în exterior tot ceea ce este negativ. Când suntem în stare să ne vedem propria umbră şi să suportăm cunoaşterea ei, abia atunci am rezolvat o mică parte a sarcinii: am suprimat cel puţin inconştientul personal... Întâlnirea cu sine însuşi înseamnă mai întâi întâlnirea cu propria umbră. Umbra este desigur o trecătoare îngustă, o poartă strâmtă, a cărei dureroasă îngustime nu poate fi evitată de cel ce coboară în fântâna adâncă."[252]

În altă parte însă, Jung dă o altă accepţie umbrei, relaţionând-o nu cu inconştientul colectiv, ci cu cel personal: „prin umbră înţeleg partea negativă a personalităţii, suma însuşirilor ascunse, dezavantajoase, a funcţiilor insuficient dezvoltate şi a conţinuturilor inconştientului personal"[253].

Această umbră se proiectează în vis ori se manifestă, consideră critica de sorginte psihanalitică, prin cuvinte şi fapte impulsive, necontrolate; toate, uşor de interpretat drept dovezi certe ale existenţei în subiect a unor

---

[252] Carl Gustav Jung, *În lumea arhetipurilor,* Editura Jurnalul Literar, Bucureşti, 1994, pp.58-59;
[253] Carl Gustav Jung, *Uber die Psychologie des UnberwBten*, Vol.7, p. 71, cit. în *idem*, p.88;

> „...tendinţe ocultate. Acestea nu sunt obligatoriu malefice, dar riscă să devină astfel, în măsura în care rămân refulate în umbra inconştientului. Ele ar trebui să treacă la lumina conştiinţei. Dar subiectul se teme uneori să le vadă apărând, de frică să trebuiască să şi le asume, pentru a le stăpâni şi a le face benefice, şi să se regăsească în faţa complexităţii sale: simt două suflete în mine... Coexistenţa contrariilor este greu de îndurat, dar bogată în posibilităţi."[254]

De faptul că rezultatul refulării este întotdeauna dezastruos, ne convinge chiar literatura, furnizându-ne o serie de exemple sugestive, de la *Umbra* lui Andersen ori *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl* scrisă de Adelbert von Chamisso, până *la Omul care şi-a găsit umbra* de Cezar Petrescu sau *Omul şi umbra* de Oscar Lemnaru.

Pe de o parte, chiar şi la o simplă inventariere a textelor axate pe motivul umbrei, observăm că în special romanticii exploatează şi varianta idealizată a acestei forme de alteritate interioară. În perspectiva unora dintre ei, cel puţin, în umbră se proiectează dorinţa de ilimitare a fiinţei obsedate, cum se ştie, de depăşirea graniţelor spaţio-temporale. Ilustrări elocvente ale acestei ipostaze găsim, spre exemplu, la Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter), un scriitor în biografia şi în opera căruia putem descoperi

> „... ascensiunea către ideal, interesul pentru oamenii zbuciumaţi, hipnotizaţi de absolut, fiinţe care se depăşesc pe sine, în sublimitate sau demonism (cuplul Albano-Rokuairol din romanul *Titanul*, de pildă), într-o neîncetată frământare, trăind într-un climat de tensiune şi iluminări, dar şi zona împăcării cu existenţa măruntă de toate zilele, pe care poetul

---

[254] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 3, p.405;

o transfigura prin poezie."[255]

*Hipnotizaţi de absolut,* de dez-încarnare şi în consecinţă de ilimitare, sunt, într-adevăr, toţi protagoniştii fabuloaselor aventuri ontologice descrise în cunoscutele romane *Hesperus* (1795) şi *Titan* (1803) sau în câteva din povestirile sale. Iată, spre ilustrare, debutul evadării onirice descrise în proza scurtă intitulată *Cometa*:

> „Se făcea că trupul meu se desprinsese de mine şi că făptura mea lăuntrică ieşea luminoasă la iveală; alături, stătea o alta asemănătoare, dar, în loc să lucească potolit, scânteia într-una. « Două idei înfăţişează aripile mele – rosti ea – ideea de Aici şi cea de Acolo; şi eu sunt acolo. Gândeşte şi zboară o dată cu mine, să-ţi dezvălui tot Universul, ca să-l poţi cuprinde. »
>
> Am pornit împreună în zbor. In săgetarea noastră, pământul se prăvălea cu repeziciune în prăpastie şi nu se mai vedea decât vag, înconjurat de câteva constelaţii în dreptul Americii de Sud încât, până la urmă, nu rămăsese din cerul nostru decât soarele ca o stea minusculă printre flăcări risipite din cozile unor comete. Am trecut repede pe lângă o cometă depărtată ce venea dinspre soarele nostru şi zbura către Sirius.
>
> Evoluam acum cu o astfel de viteză printre sori fără număr, încât nu le zăream decât o clipă, având mărimea unei luni, înainte de a dispărea aidoma pulberii de nebuloză în spatele nostru; iar planetele, în străfulgerarea trecerii noastre, nici măcar nu mai apucam să le zărim...
>
> Plutirăm astfel prin pustietăţi siderale; un cer după altul se deschidea înaintea noastră şi se îngusta după noi – şi galaxii

---

[255] Ion Biberi, în *Ulciorul de aur. Nuvela romantică germană, I,* ed. cit., p. 3;

se desfăşurau în depărtări, ca nişte porţi triumfale ale nemărginitului spirit."[256]

Cea mai cunoscută exploatare literară a motivului umbrei este însă cea din nuvela lui Adelbert von Chamisso, *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl*. Numele protagonistului, a cărui etimologie a produs o bogată exegeză, stă pe ceea ce Corin Braga numeşte „o ambiguitate întemeietoare"[257]. După informaţiile date de autor fratelui său, Hippolyte, „Schlemihl, sau mai curând Schlemiel, este un cuvânt ebraic şi înseamnă „Théophile sau iubit de Dumnezeu". După cum ne anunţă însă de la început Chamisso, în jargonul evreiesc li se atribuie acest nume oamenilor nefericiţi sau neîndemânatici, cărora nimic nu le reuşeşte. Un „Schlemihl" îşi poate rupe degetele băgându-le în buzunarul hainei, poate cădea pe spate şi să-şi sfărâme nasul etc. Spre deosebire de Chamisso însuşi, alţii consideră că, derivat din idiş, cuvântul desemnează într-adevăr pe cineva cu o soartă nenorocită sau, în argoul hoţilor, un ghinionist.

S-ar putea compara, prin urmare, relativ uşor, „antifraza afectivă"[258] din numele Schlemihl şi în special destinul personajului închipuit de Chamisso cu situaţia lui Faustus, un alt personaj celebru al cărui destin ilustrează jocul binecuvântare-damnare şi inerenta oscilaţie între bine şi rău.[259] Cititorul are de altfel destul de repede impresia că tema pactului faustic va centraliza atenţia auctorială în nuvela lui Chamisso: Peter primeşte de la „bătrânelul tăcut, subţire, deşirat şi lung", îmbrăcat în cenuşiu – un personaj doar aparent blajin, care însă imediat va trezi în conştiinţa protagonistului porniri până acum ocultate – punga lui Fortunatus, şi îi cedează în schimb

---

[256] Jean Paul, *Cometa*, în *Ulciorul de aur. Nuvela romantică germană, I*, ed. cit., pp. 7-8;
[257] Corin Braga, *Imagini ale dublului în romantism*, în *Zece studii de arhetipologie*, Ediţia a II-a, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2007, p. 151;
[258] *Ibidem*;
[259] A se vedea inventarul onomastic făcut de Otto Rank în *op. cit.*, p.73;

umbra sa. Motivaţia dorinţei schimbului pare a-i aparţine bătrânului („am putut admira, de câteva ori, prea frumoasa dumneavoastră umbră, pe care o aruncaţi nepăsător şi cu un nobil dispreţ, în lumina soarelui… Oare n-aţi fi dispus să-mi cedaţi umbra?"), care ştie să stimuleze în Peter dorinţa crescândă de a acumula averi nemăsurate: „Simţeam cum se învârteşte pământul cu mine şi vedeam în faţa ochilor numai ducaţi de aur"; de altfel, chiar călătoria spre bogatul său unchi, cu care debutase nuvela, îi fusese determinată de aceeaşi tendinţă de a valoriza exclusiv latura materială a existenţei. În acest sens, putem înţelege sensul alegoric al umbrei:

> „Le double, l'ombre, a un sens allégorique; elle devient dissociable du corps comme un manteau. Le troc entre l'ombre immatérielle et la bourse toujours pleine este un marché de dupe: l'ombre est le symbole de l'apparence dont même l'homme riche ne saurait se passer: celui qui a un gros ventre, le bourgeois, projette la plus belle ombre; Schlemihl veut s'acheter une condition sociale en échangeant le seul bien qui lui était indispensable."[260]

Reacţiile umanităţii aşa-zis comune (de la întrebarea paznicului de la poarta oraşului: „Unde şi-o fi lăsat domnul acesta umbra?" până la exclamaţiile pline de milă ale femeilor şi bătaia de joc a copiilor), de care eroul rămas fără umbră se izbeşte imediat, îl vor face să-şi realizeze greşeala. Din acest moment, într-adevăr, drama personajului începe să se contureze într-o manieră vizibilă:

> „Schlémihl, être de papier, n'en campe pas moins un véritable héros fantastique. Une étrangeté profonde anime ce personnage, même si Chamisso se refuse à lui donner un volume psychologique... Sous l'affabulation plaisante

[260] Nicole Fernandez Bravo, *op. cit.*, p. 499 ;

> (l'histoire finit bien) s'entrevoient ces innombrables intrigues de doubles dont le fantastique sera l'avide récepteur."[261]

Se pare că, spre deosebire de erou, toţi cei din jurul lui citesc în umbră un însemn al naturii invizibile a omului, adică „dublul său misterios, ca o fiinţă spirituală, dar reală"[262]. Ei înţeleg imediat că omul care e lipsit de dublul său, perfect vizibil mai ales în registrul diurn, a făcut un pact cu necuratul. Spaima iniţială, ulterior dezgustul oamenilor faţă de Peter – în locul aşteptatei compasiuni – au efecte dezastruoase asupra eului său social: nu doar cunoscuţii, ci şi străinii îl stigmatizează pe protagonist, făcându-l să se izoleze, să-şi schimbe felul de a trăi, optând pentru o continuă fugă. Una inutilă, însă, căci şi atunci când nu este zărit de ceilalţi şi încearcă o binecuvântată uitare prin somn, acesta îi este populat cu fantasme, semn că este pedepsit să nu-şi uite destinul.

În momentul în care *privarea de lume, de alteritatea* acum atât de necesară este înţeleasă, în fine, ca adevăratul preţ al schimbului cu omul în cenuşiu, protagonistul este tentat să facă cel de-al doilea pact cu diavolul, prin care să-şi recapete umbra în schimbul sufletului. El renunţă la punga diabolicului Fortunatus şi primeşte, în schimb, de la un tânăr blond (simbol compensatoriu, traducând nevoia de reactivare a laturii angelice a eroului), cizmele de şapte leghe, obiecte magice, care, se ştie, în folclorul european sunt asociate eroilor excepţionali şi deplasărilor miraculoase. Dacă prin umbră Schlemihl şi-a pierdut eul social şi posibilitatea de a se împlini măcar afectiv, câştigând în schimb bogăţia şi puterea materială, în momentul când renunţă la pungă, deci la acestea din urmă, o stranie lege a compensaţiei face ca protagonistul să câştige măcar posibilitatea de a comprima distanţele. Dar nici acest schimb

---

[261] Lean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 53;
[262] Otto Rank, *op. cit.*, p. 87;

nu pare avantajos pentru Peter, nu îi aduce reintegrarea în colectivitate şi nici pierderea senzaţiei de culpabilitate, ambele mult dorite de erou.

După cum s-a observat adesea, finalul textului (unul relativ ambiguu, în sensul că nu clarifică îndoielile privitoare la o posibilă recâştigare a umbrei) răspunde la o altă interogaţie: ce a câştigat, în fond, personajul lui Chamisso prin renunţarea la pungă, deci la beneficiile materiale după care a fost atât de avid la început? Omul în cenuşiu, ipostaziere a diavolului, similară întruchipării mefistofelice, nu l-a putut controla decât atât timp cât Peter Schlemihl a deţinut obiectul diabolic. Înapoind acest instrument al maleficului, ce i-a trezit porniri obscure, pe care nici nu le bănuise, el se desface din legătura nefastă, dar trebuie să plătească pentru că s-a lăsat tentat de ea. Reabilitarea nu poate fi însă decât parţială în cazul unui om ce a făcut un pact cu diavolul şi, după cum ne-am aştepta, constă în fond într-o reabilitare morală, insuficientă împlinirii eroului: graţie uşurinţei de a se deplasa, Peter îşi va dedica timpul călătorind, cercetând geografia unor ţinuturi necunoscute (ceea ce ar îndreptăţi interpretările bazate pe ideea că nuvela ar fi o autobiografie mascată a lui Chamisso, apatridul pasionat de călătorii), ba chiar scriind tratate despre fauna acestora. Act care îi asigură unica modalitate de raportare la exterioritatea ce continuă să îl refuze.

Desigur, adevărata complexitate a semanticii umbrei, aşa cum este ea tratată în opera lui Chamisso, nu provine totuşi din noutatea schemei epice. Analizând în special relaţia simbolică a lui Schlemihl cu punga (=simţurile), umbra (=sentimentele) şi cizmele (=intelectul), reputatul specialist în arhetipologie Corin Braga explică natura aparte a acestei figuri de alteritate interioară printr-o fertilă suprapunere a două antropologii:

> „Pe de o parte, în virtutea filiaţiei sale romantice, Chamisso îşi imaginează personajul pe o schemă psihologică tripartită, ce permite distincţia între simţuri, sentimente şi conştiinţă.

De cealaltă parte, preluând *pattern*-ul narativ creştin, el aşează pactul cu diavolul în schema bipartită a trupului şi sufletului. Chamisso gândeşte în termeni oculţi, dar povesteşte in termeni creştini, fără să prevină asupra acestei alunecări. Într-o viziune creştină, situaţia finală a lui Schlemihl este paradoxală şi irezolvabilă, personajul nefiind nici damnat, nici mântuit; într-o viziune ocultă, situaţia devine limpede, Schlemihl fiind un personaj care a pierdut pe *Ψυχῆς* dar a păstrat pe *νους*. În termeni creştini, el se află în situaţia incongruentă de a-şi fi pierdut o jumătate a sufletului şi de a-şi fi păstrat cealaltă jumătate."[263]

Oricât ar părea de straniu, Schlemihl este cu mult mai norocos decât majoritatea celorlalţi jucători la bursa fantastică...

Printre ei, îl descoperim pe eroul din *Omul care şi-a găsit umbra*, o nuvelă pe care Cezar Petrescu o construieşte integral ca o ilustrare a problematicii alterităţii ambivalente: se pot identifica, în trama textului, atât un complex al dublului (reprezentat de umbră) ca revelator nedorit al complexelor, desigur ocultate, ale protagonistului, cât şi, plecând de la acest dublu revelator, o sciziune a eului acestuia, corespunzând alternării registrelor diurn-nocturn. Altfel spus, nuvela poate fi rezumată – simplist, fireşte – în termenii următori: datorită unui dublet al sufletului, umbra, imagine-simbol a alterităţii interioare, personajului central i se revelează, mai ales în cadrul nocturn, un sine tenebros, înfricoşător, de care nu poate scăpa decât prin suicid.

În mod cert, nuvela de faţă poate fi parcursă ca o replică la *Nemaipomenita istorie a lui Peter Schlemihl*. Spre deosebire însă de Peter Schlemihl, *Omul care şi-a găsit umbra*, Ion Burdea-Niculeşti, i se construieşte, deloc întâmplător, o biografie cel puţin aparent de invidiat, edificată pe ideea obsesivă a ascensiunii tenace, cu orice

[263] Corin Braga, *op. cit.*, p. 158;

preţ. Debutul nuvelei îl prezintă deja în punctul cel mai înalt al acesteia: e conducătorul unui partid aflat la putere şi, cu siguranţă, tot el va fi chemat să alcătuiască viitorul guvern; motive suficiente pentru ca Burdea-Niculeşti să afişeze ostentativ o siguranţă de sine îmbinată cu un cinism dispreţuitor la adresa bieţilor „viermi", a măruntelor rotiţe din uriaşa maşinărie socială, pe care o conduce cu mână de fier. De altfel, inginer de profesie, unul „calculat ca o maşină precisă", personajul îşi sporeşte siguranţa de sine şi orgoliul făcând zilnic exerciţii de inteligenţă pură, rezolvând tipuri de funcţii matematice, pentru că aceasta ar fi, în opinia lui, cea mai bună terapie pentru subordonarea animalului din om.

Iată, prefigurat, exact tipul de personalitate şi de personaj ce va reveni obsesiv în opera prozatorului. Enric Sântion (*Plecat fără adresă*), Ioachim Grult (*Dumineca orbului*), Paul I. Năgară (*Cheia visurilor*) sau Grigore Panţâru (*Oraş patriarhal*) vor multiplica, în fond, sugestii oferite de protagonistul din *Omul care şi-a găsit umbra*, ilustrând un personaj-cheie al operei cezarpetresciene: cel ajuns, prin variate metode, în vârful ierarhiei sociale, de unde contemplă dispreţuitor marea masă de anonimi[264]. Dar forţa acestui tip de personaj este doar iluzorie, simplă aparenţă determinată de un sumbru joc al raporturilor sociale. Majoritatea celor citaţi mai sus ascund, evident, un secret întunecat sau o pasiune mistuitoare, ce le va determina – de regulă exact când se află în culmea gloriei – prăbuşirea. O prăbuşire de altfel previzibilă, care susţine, odată în plus, tezismul[265] operei lui Cezar Petrescu, excesiv pe alocuri.

---

[264] Ion Bălu a apropiat, elocvent, *Omul care şi-a găsit umbra* de primul parvenit celebru al prozei noastre realiste: „Rememorarea scoate la iveală sub crusta omului de lume un Dinu Păturică mai subţire, cu metodele de parvenire potrivite momentului." (în Cezar Petrescu, *Aranca, ştima lacurilor*, Prefaţă de Ion Bălu, Editura Minerva, Bucureşti, 2007, p. XXIV);
[265] Un interes central al acestui tip de proză constă în inventarierea şi investigarea, deseori reuşită, a diferitelor forme de prăbuşire morală vizibile în cazul celor care, alegând o carieră de răsunet, au optat, desigur

Revenind la Burdea-Niculeşti, să mai observăm, în treacăt, că exact din motivele enumerate mai sus personajul se deosebeşte vizibil şi de Goliadkin, nemulţumitul şi complexatul slujbaş mărunt al lui Dostoievski. Dar, ca la acesta sau ca la Peter Schlemihl, este suficient un eveniment aparent minor care să-i declanşeze criza de conştiinţă, eliberând „demonii interiori", obsesiile mai vechi, ascunse cu grijă în staturile cele mai adânci ale subconştientului. În cazul de faţă, declanşatorul acestora este o întâlnire neaşteptată, într-un cadru nocturn, descris cu vizibila intenţie de a configura, încă de la început, o semantică a extincţiei – doar a universului exterior, deocamdată:

> „Luminile bulevardului îşi dădeau sufletul, asfixiate în ceata densă, agăţată de haine, şuvoind în zidurile îmbinate, pătrunzând ud până în măduva osului.
>
> Oraşul se topea fantomatic. Clădirile fără contur pluteau ca fregatele năluci în brumele nordului. Trecătorii arătau chipuri nehotărâte şi gelatinoase, asemeni spectrelor astrale din şedinţele spiritiste. Pe urmă nu mai trecu nici unul.
>
> Şi totul fu deodată gol, posomorât şi plictisitor, ca şi cum, până la capătul lumii, soarele fusese pentru totdeauna stins şi n-aveau să mai străluce niciodată pe-un cer adânc eternele stele." [266]

Într-un asemenea decor premonitoriu se plimbă, „pentru a-şi împlini numărul de paşi prescrişi de higiena zilnică"(!), protagonistul, Ion Burdea-Niculeşti, nepăsător la sugestiile peisajului, văzut, ca întotdeauna, simplu cadru în care să-şi savureze victoria zilnică pe terenul politicii, în care excelează. Din euforia autoglorificării e trezit, însă, de un beţiv anonim, care îl recunoaşte

---

programatic, pentru anularea propriei umanităţi şi implicit pentru izolarea într-o solitudine abia resimţită.

[266] Cezar Petrescu, *Omul care şi-a găsit umbra*, în *Nuvele*, Ediţie îngrijită de Mihai Gafiţa, Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p. 401 ;

pe „astrul zilei" şi, umil, îşi exprimă propria condiţie de „vierme" în termenii poate vulgari ai unei mentalităţi comune: „Nu merit să vă calc nici pe umbră, cucoane Ionel!... Nici pe umbră!" Iată replicile care încep să obsedeze protagonistul, provocându-i întâlnirea cu celălalt convertit în rival, în *altera pars*. Locul dublului (încarnat la Dostoievski, invizibil, dar ameninţător la Maupassant) este preluat, în nuvela *Omul care şi-a găsit umbra*, chiar de umbra de care Burdea-Niculeşti începe să fie conştient imediat, parcă pentru prima dată. Registrul nocturn, de altfel propice cunoaşterii de sine, coborârii într-un abis interior, îl determină mai întâi la o diferită percepţie a umbrei, şi prin aceasta, la un act de luare în posesie a unui alt eu. Prezenţa neînsufleţită, răbdătoare şi mută de altădată este acum

> „Alta.
> Sălbăticită şi duşmană. Împinsă de o putere rea, serva resemnată apăru din noapte cu paşi neauziţi să-şi sugrume stăpânul...
> Fu în întuneric o luptă zvâcnită şi inegală. Luptă de panică, fără nădejde, cu un duh înfricoşat de care nu ştii să te aperi, fiindcă nu seamănă cu nimic... Cu genunchii fără oase împletiţi pe pieptul lui, cu degetele aderente de gumă lipite în gât, umbra strângea, încet şi metodic, cartilagiile care trosneau sub recea şi umeda încleştare de şarpe."[267]

Lupta nocturnă, într-adevăr inegală, aminteşte cel mai bine episodul similar din *Le Horla*. În nuvela cezarpetresciană, descoperirea duşmanului interior relevat în afară devine cu atât mai ameninţătoare însă, cu cât îi provoacă personajului anamneza: el începe să audă, încă din timpul coşmarului, „un glas cunoscut, de demult", ce îl face să-şi amintească „vechea poveste şi trista poveste,

---

[267] *Idem*, p. 409 ;

ce începuse atât de senin şi sfârşise atât de crunt" cu zeci de ani în urmă. (Din singura istorie de dragoste pe care protagonistul şi-o poate aminti, cea cu Mara, rezultase un copil pe care nici măcar nu-l recunoscuse, pentru a nu-şi distruge cariera; după moartea fetei se limitase la a-l vedea de câteva ori pe ascuns, până când aflase că şi el a murit, eliberându-l astfel de o povară greu de suportat). Omul diurn, „orânduit şi stăpân" absolut al angrenajului social, îşi vede existenţa răsturnată: ipostaza sa nocturnă, cea altfel repudiată, este a unui ins măcinat de regrete, de culpe vechi, de interogaţii răvăşitoare, toate reînviate, aparent, de perceperea umbrei ca un ostil martor revelator al unui trecut monstruos, încărcat de culpe, mult prea târziu (re)valorizat. Căci abia acum îşi revede viaţa printr-o optică nu răsturnată, cum are impresia, ci printr-una în fine corectă: „Ca printr-un binoclu când întors, când privit prin capătul bun, ceea ce socotise întotdeauna de nemăsurată însemnătate devenea derizoriu şi fără importanţă; iar ceea ce-i păruse amănunt trecător, de mult uitat, creştea monstruos ca acele plante stranii, care germinează dintr-un singur grăunte, în palma fachirilor şi în câteva clipe înăbuşă cerul."

De altfel, influenţa umbrei asupra personajului cezarpetrescian pare a ilustra o idee binecunoscută a psihanaliştilor, exprimată astfel de Jean-Jacques Wunenburger:

> „În loc să fie o replică echivocă, ce ne-ar putea face să credem în ubicuitatea fiinţei, umbra este locul unei prezenţe-absenţă, care se întoarce către singura fiinţă al cărei reflex sigur este şi care o împiedică să simuleze autonomia sau independenţa. În timp ce imaginea din oglindă poate fascina până la uitarea originalului, umbra invită la regăsirea feţei ascunse a celui căruia îi este vizibilă doar silueta"[268] (subl. mele, E. I.).

[268] Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 121;

Umbra este, aşadar, pentru amoralul Burdea-Niculeşti, dublul moral care îi trezeşte, devastator, faţa ascunsă, complexele ocultate adânc în subconştient, într-un cuvânt Sinele în care îşi refulase culpa faţă de femeia iubită şi copilul mort. Ea îl condamnă la amintire; este chiar sensul sumbrului armistiţiu între omul vulnerabil şi dublul lui, a cărui forţă este pusă pe seama unei demonii înfricoşătoare:

> „Între amândoi dura un armistiţiu. Numai aici şi numai acum, când rumoarea oraşului se oprea înăbuşită la draperiile compacte.
>
> Nu s-ar fi putut spune dacă omul îşi păzea umbra sau dacă umbra îşi păzea omul.
>
> Dar într-un asemenea ceas, Ion Burdea-Niculeşti o ştia îmbunată, renunţând la el, aşteptându-l ca în fiecare noapte să pirotească între braţele jilţului, până când în toată figura osoasă se săpau cute amare. Căci armistiţiul îi era acordat numai cu acest preţ. Ion Burdea-Niculeşti se închidea în birou, după miezul nopţii, privegheat de umbra atentă, să-şi amintească
>
> Umbra îl aştepta, răbdătoare, neclintită, şi enigmatică. Îndată ce ar fi încercat să se mişte, ar porni şi dânsa să-i joace, în jur, dansul satanic. Şi atunci totul ar redeveni chinuitor şi absurd.
>
> Aşa, umbra i se culca la picioare, prefăcându-se că l-a uitat: « Uite, eşti liber! Deşiră-ţi oasele degetelor pe braţele fotoliului… Lasă pleoapele zbârcite să acopere jumătate din privire. Şi priveşte înăuntru… Eu aştept. »”[269]

Scrutarea înăuntru, cu „jumătate de privire”, cu faţa lui Ianus întoarsă spre întunericul din care să izbucnească lumina adevărului,

---

[269] Cezar Petrescu, *op. cit.*, p. 437;

iată pedeapsa meritată de cel ce s-a făcut *de facto* vinovat de două crime.

Procesul recuperării chinuitoare a unui trecut sumbru îi anulează, în acelaşi timp, şi Supraeul, pentru că din acest moment personalitatea politică nu mai este capabilă să participe la strălucita-i viaţă socială: pierde ocazia de a da lovituri decisive puterii, lipseşte de la întrunirile partidului care fără conducător începe să se prăbuşească, în fine se autoclaustrează, ca şi Peter Schlemihl, înţelegând că în fond e singur cu umbra ce-i dublează fiecare mişcare şi-i cunoaşte fiecare gând: „Există o spioană lângă tine! Nu-i scapă nici o mişcare. Nu te părăseşte o clipă. Nu te poţi ascunde de ea... Tot ce faci, repetă desfigurând, parodiind, exagerând, şi totuşi, poate, ea numai, dă adevărata proporţie a actelor tale... Eşti singur, numai tu cu umbra."

Cea mai densă parte a nuvelei se sprijină pe jocul năucitor, pe glisarea permanentă a personajului între aparenţă şi esenţă, între ceea ce pare a se întâmpla şi ceea ce se întâmplă cu adevărat, între diurn şi nocturn şi, plecând de aici, între banalul actului consumat şi reversul intens al acestuia, văzut într-o oglindă a memoriei ce răstoarnă irevocabil înţelesurile. La finalul acestui continuu proces de convertire a „realului" într-o faţă nevăzută, dar dureros de palpabilă a acestuia, protagonistul se simte copleşit. Sumbre relevări convertite în întrebări şi răspunsuri mute ale noului stăpân îi anulează condiţia. Fuga de exterioritate, de ceilalţi, în fapt de cei susceptibili de tentativa de evulsiune a protagonistului din solitudinea dorită, devine acum armă a destinului, ce îl loveşte fără milă, transformându-i momentele de singurătate în proces interior, într-o tortură necruţătoare, ca a unui acuzat aflat în faţa scaunului judecăţii; funcţia de agent moralizator a umbrei este aici vizibilă:

> „Era aşa cum se voise, numai el singur. Şi umbra aşteptând.

> Acum înţelegea de ce umbra îl alunga toată ziua, desfigurându-i grotesc fiecare mişcare, râzându-şi de gravitatea tuturor actelor sale care deveneau dintr-o dată dezarticulate, rizibile, ţinându-i cale ori călcându-i pe urmă, mereu nedespărţită, prezentă şi atentă. Îl urmărea ca să-l aducă aici. Să-l ţintuiască în fiecare noapte în scaunul de piele şi să-l silească să măsoare toată zădărnicia pentru care a trăit.
>
> Iar aici, în scaunul judecăţii, totul apărea, deodată, înfricoşător şi iremediabil."[270]

Excedat în aparenţă de prezenţa duşmanului insinuos, de fapt de prezenţa adevărului despre sine, Ion Burdea-Niculeşti nu mai poate suporta această tiranie a chemării de dincolo („Umbra e aci, îl aşteaptă, nu-i mai îngăduie nicio şovăială, porunceşte despotic. S-a urcat şi îl cheamă după ea, acolo sub arborele cu crengile strâmbe, de unde pasărea de noapte[271] îl hipnotizează cu ochii fosforici") şi alege singura soluţie: suicidul. Semn clar, ca şi în cazul celorlalte personaje ce au ales această variantă de pseudoeliberare, al maladiei psihice spre a cărei izbucnire oricum s-ar fi îndreptat.

Pe o poziţie declarat polemică faţă de modelul Chamisso se situează un alt prozator interbelic, aproape uitat astăzi, şi anume Oscar Lemnaru. Dacă e să dăm crezare imaginii despre sine pe care o

---

[270] *Idem*, p. 438;

[271] Ecourile din mitologia şi demonologia românească sunt, în această figurare a morţii, evidente: dacă în mod uzual pasărea este un „simbol arhetipal al elevaţiei, al năzuinţei de ridicare spre valorile absolute ale cerului", simbolismul funest „e specific mai ales păsărilor de noapte, asociate prevestirii destinului implacabil şi morţii." (Ivan Evseev, *op. cit.*, pp. 343-344);

relevă publicistica sa, un pasionat al genului fantastic[272], cu lecturi solide din clasicii acestuia, pe care nu se sfieşte totuşi să îi dezavueze. Într-un articol apărut în 1935 în revista „Facla", Lemnaru minimalizează hotărât mai ales influenţa scriitorului german asupra literaturii fantastice ulterioare, declarându-se împotriva sensului şi construcţiei nuvelei prea bine cunoscute:

> „Adalbert von Chamisso a construit nu numai slab, ci chiar absolut mediocru; *Istoria minunată a lui Peter Schlemihl* înfăţişează pe un om simplu, oarecare, înspăimântat că Satana i-a furat umbra. Oricare dintre dumneavoastră s-ar simţi probabil la fel de jenat dacă, prin cine ştie ce miraculoasă împrejurare, ar pierde această... pată a trupului său. Eroul legendei nemaipomenite este, aşadar, comun şi numai întâmplarea care l-a lovit pare excepţională. Dacă Chamisso ar fi fost impresionat de adevărata bizarerie a problemei, ar fi creat un tip care, spărgând graniţele turmei umane, să fi rămas uluit de această blestemată coadă care se târăşte pe pământ, fugind uneori în urma ta, alteori ieşindu-ţi înainte."[273]

Ceea ce îl determină să realizeze o replică la dispreţuitul text prin chiar povestirea ce dă titlul volumului *Omul şi umbra*, publicat în 1946. Una net inferioară, în ciuda proiectului iniţial, atât modelului, cât şi majorităţii povestirilor sau nuvelelor din restul cărţii. Să vedem însă în ce constau diferenţele faţă de nuvela lui

---

[272] Cu dreptate, în studiul *Fantasticul în exclusivitate: Oscar Lemnaru*, Ion Simuţ constată influenţa clasicilor fantasticului asupra acestui scriitor minor : „Temele prozei lui Oscar Lemnaru sunt fie faptul straniu poesc, fie obsesia hoffmanniană a dedublării eului." (inclus în *Vămile posterităţii. Secvenţe de istorie literară*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2012, p. 431);

[273] Oscar Lemnaru, *Umbra*, în „Facla", an XV, nr.1412, 12 oct. 1935, p.2;

Chamisso, presupuse a demonstra superioritatea lui Lemnaru (deşi nici probabilitatea unei intenţii exclusiv parodice nu e de neglijat).

Textul acestuia debutează cu descrierea unui bâlci de oraş provincial, dar nu pentru că autorul ar dori să reveleze, ca un Caragiale de pildă, viziunea carnavalescă a unei lumi eteroclite. Nu se conturează imaginea unei lumii infatuate, pestriţe ori pitoreşti, absolut inutilă din perspectiva autorului, ce intuieşte însă utilitatea motivului carnavalesc ca premisă a relevării pe nesimţite a unei ordini fantastice care o dublează pe cea reală. Mircouniversul eteroclit al bâlciului în care bizarul capătă funcţiile normalităţii este utilizat, în *Omul şi umbra*, drept cronotopul optim introducerii elementului fantastic, care nu trebuie perceput de obişnuiţii vizitatori, deci de umanitatea comună, ce nu mai crede în adevărata magie a lui *dincolo*: „mai ales lucrurile bizare produceau asupra lor o impresie neînsemnată, pentru că ele deveniseră aproape un mediu firesc."

„Nota de scandal" (Roger Caillois) specifică fantasticului intervine în urma unui fapt insolit doar pentru personajul-narator, pentru că acest martor nespecific (şi, natural, creditabil!) nu este, ca obişnuiţii bâlciului, familiarizat cu excentricul: în faţa ochilor uluiţi ai acestuia, o mulţime de oameni încearcă, fără să reuşească, să urnească un om de talie normală. Abia după ce îi roagă să se îndepărteze, ciudatul personaj se poate deplasa spre ieşirea din bâlci, dar e urmărit de naratorul măcinat de curiozitate. Într-un târziu, acesta observă că tovarăşul de drum îşi apără umbra de paşii lui. Odată introdus motivul umbrei, traiectul nuvelei se desfăşoară integral ca o replică la textul lui Chamisso. *Omul ce-şi apără umbra* preia prerogativele naratoriale şi-şi desfăşoară povestea dramatică exact cum face Peter Schlemihl. Oscar Lemnaru urmăreşte însă permanent, fără succes, să se opună modelului: dacă eroul lui Chamisso şi-a pierdut umbra în urma unui pact cu diavolul determinat de raţiuni materiale, personajul din *Omul şi umbra* este obligat să se ascundă în propria umbră dintr-o motivaţie *cum grano*

*solis*, părând de aceea caducă (pentru a scăpa de soţul amantei). Se adaugă, în plus faţă de *Nemaipomenita istorie....*, o descriere exactă a complicatului ritual ezoteric cu care este echivalat camuflajul eroului în propria umbră:

> „N-am ştiut ce să fac pentru a scăpa de asprimea urmăritorului meu, până când o femeie bătrână cât lumea m-a învăţat cum să mă ascund în umbra mea.... Am stat o zi întreagă în soare pe o piatră din curtea locuinţei mele şi, cu propriile mele mâini sângerânde, am frecat locul pe care era doar lipită umbra mea. Am ras cu cuţitul şi am frecat cu nisip, apoi am spălat şi am frecat din nou, până când piatra a devenit albă, aşa cum era când nu o păta nici o umbră. Atunci, baba a acoperit piatra cu o umbră adevărată, cu propria mea viaţă, înnegrită şi devenită plată ca un taler... De atunci, trupul meu nu mai are nici o virtute materială şi se plimbă prin lume ca o umbră, în vreme ce ceea ce pare doar pata lui e plină de viaţă."[274]

În mod cert, prin acest transfer de viaţă din trup în umbră, transfer având la bază un ritual magic, se explică imposibilitatea oamenilor de a mişca, în debutul tramei, trupul protagonistului.

O altă diferenţă se referă la valorizarea umbrei: ca la Andersen (*Umbra*) sau Lenau (*Anna*), la Chamisso umbra este simbolul sufletului, pe când la Oscar Lemnaru devine simbolul trupului însuşi, deci este inferioară. În sfârşit, tot pentru a-şi opune eroul lui Peter Schlemihl, Oscar Lemnaru îi rezervă un sfârşit tragic, pe care îl pune însă pe seama unei simple coincidenţe, nu pe seama unei motivaţii punitive: ajungând lângă o clădire în construcţie, umbra protagonistului – deci adevăratul său trup – este lovită de o banală piatră, ceea ce îi aduce moartea. Trupul aparent, „făptura

[274] Oscar Lemnaru, în *op. cit.*;

verticală şi concretă" – deci umbra reală – îi dispare, spre uluirea trecătorilor, pe trotuar rămânând o imensă pată de sânge. Alături de construcţia sumară a fabulei, atmosfera îmbâcsită şi previzibilă degajată de întregul narativ şi modalitatea de realizare a acestuia, expierea protagonistului întăreşte din păcate impresia generală de superficialitate a prozei lui Oscar Lemnaru.

## Portretul ca dublet narcisistic al sufletului

Ca şi umbra, portretul (mai nou fotografia) este o sursă inepuizabilă de tabuuri, mai ales în culturile popoarelor vechi, de la eschimoşi şi indienii din America, la populaţiile din Africa Centrală şi Asia (a se vedea, în acest sens, inventarierea completă a acestora în *Creanga de aur* a lui James George Frazer). Interdicţiile sunt de obicei legate de teama de magia homeopatică sau imitativă, constând în „încercarea făcută de diverse popoare, în diferite epoci, de a răni sau distruge un inamic rănind sau distrugând o imagine a acestuia, în credinţa că, la fel cum suferă imaginea, suferă şi omul, şi că, atunci când imaginea lui piere, omul trebuie să moară"[275]. De aici, teama popoarelor primitive de a muri dacă li se face portretul, dar şi tabuurile ce apăreau în antichitate chiar la popoarele civilizate - dintre ele, Otto Rank[276] exemplifică interdicţiile de a-şi privi propria reflectare în apă, la hinduşi şi la greci (criticul psihanalist apreciind că aceeaşi credinţă se regăseşte, împinsă la extrem, în mitul lui Narcis: dacă vederea propriei reflectări în apă îţi atrage moartea, cu atât mai mult o face îndrăgostirea de această imagine-*eidolon*).

---

[275] James George Frazer,*Creanga de aur*, vol.1 ,B.P.T., Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p.33;
[276] Otto Rank, *op. cit*, p.105;

Interdicţia este preluată şi în creştinism; cuvântul divin interzice clar omului să-şi facă un idol (*pesel*) sau o imagine (*temouna*) „a ceea ce se află sus în cer sau jos pe pământ" (*Ex.* 20.4.; *Deut.* 5.7.). În *Biblie* se denunţă frecvent sculptura şi imaginea ca fiind incitatoare la practici idolatre, motiv pentru care psalmistul denigrează

> „idolii de argint şi de aur, lucrarea mâinilor omului. Au gură, dar nu vorbesc; au ochi, dar nu văd; au urechi, dar n-aud; au nas, dar n-au miros; au mâini, dar nu pipăie; au picioare, dar nu merg; nu scot nici un sunet din gâtlejul lor. Ca ei sunt cei ce-i fac, toţi cei care se încred în ei" (*Ps.* 115, 4-8).

Cu virulenţă se exprimă şi unii dintre profeţi împotriva *chipului cioplit* sau *turnat* al idolului:

> „Iată ce a poruncit DOMNUL împotriva ta, Asur: Nu vei mai avea urmaşi care să-ţi poarte numele; voi smulge din casa dumnezeului tău chipul cioplit şi chipul turnat; îţi voi pregăti mormântul, căci eşti dezgustător" (*Naum*, 1.14);
>
> „Toate chipurile ei cioplite vor fi sfărâmate, toate darurile primite vor fi arse în foc şi-I voi pustii toţi idolii" (*Mica*, 1.7).

Reacţiile fireşti de acest tip sunt justificate de faptul că „Cezarii erau idolatrizaţi, divinizaţi, «deus imperator» ; şi în cinstea lor se ridicau statui în temple, înaintea căror statui-idoli se aduceau jertfe şi se făceau tămâieri, ca idolilor şi zeităţilor păgâne."[277] Consecinţa unei astfel de idolatrizări le este, spre exemplu, împărtăşită creştinilor din Roma de către Sf. Apostol Pavel, pentru

---

[277] Preot Dr. Ioan Mircea, *op. cit.*, p. 92;

care păgânii

> „au ajuns nebuni. Şi au schimbat slava lui Dumnezeu Celui nestricăcios cu asemănarea chipului (εἴδωλον) omului celui stricăcios şi al păsărilor şi al celor cu patru picioare şi al târâtoarelor." (Rom. I, 23)

Prin comparaţie cu imaginea Dumnezeului Celui adevărat, cel care a vorbit evreilor pe muntele Sinai, imaginea *stricăcioasă* a idolului fals îşi arată prin urmare funcţia demonizată. Înţelegem, astfel, adevărata sursă a fobiei paleocreştine faţă de imagine:

> „Există în chiar temeiul revelaţiei monoteiste o fobie faţă de imagine, o constantă adversitate faţă de reprezentarea naturală ori cea artistică, un refuz categoric al semnelor exterioare considerate drept idoli. De fapt acum se petrece o reformă negativă în înţelegera conceptului de idol care, o dată apărută figura imperială şi justiţiară a Unicului Dumnezeu, capătă semnificaţia de fals dumnezeu, concurent neavenit al singurului Dumnezeu real. Aşa cum idolul va fi un fals dumnezeu, cultul acestuia va reprezenta dovada cea mai limpede a rătăcirii religioase, a falsei credinţe."[278]

Din ce în ce mai indiferentă faţă de acest gen de controversă legată de reprezentarea *chipului* divin, fiinţa umană nu a încetat să caute, de-a lungul secolelor, să producă atât o echivalenţă sensibilă a invizibilului care să îi faciliteze apropierea până la palpabil a sacralităţii, cât şi o reprezentare mai degrabă înfrumuseţată decât fidelă a propriei imagini. Indiferent câte tabuuri ar fi fost *ab initio* legate de ideea reprezentării chipului în orice formă de artă, ea a fost

[278] Vianu Mureşan, *Simbolul. Icoana. Faţa. Schiţă fenomenologică*, Editura Eikon, Cluj-Napoca, 2006, p. 93 ;

întotdeauna agreată de omul însetat de captarea estetică a propriei expresii, care să înfrunte timpul necruţător. Portretul, fie el pictat ori sculptat, îţi asigură un fel de conservare a propriei memorii, o trăire perpetuă a clipei în timp şi, de ce nu, un succedaneu al nemuririi:

> „La main qui peint ou sculpte les formes naturelles, animales ou humaines, leur donne aussi une présence qui transcende la durée ephémère de leur vie. Le tableau et la sculpture arrêtent le temps, ils font croire à l'éternité d'une sourire ou d'une détresse, ils retiennent une existence à l'instant où déjà elle se retire"[279].

Mai mult, el exprimă şi o înclinaţie spre sociabilitate, spre exterioritate. Nu există imagini ale fiinţei pe care artistul, subiectul sau posesorul obiectului finit să dorească să îl păstreze doar pentru sine, ci doar imagini destinate vederii, perceperii de către *alteritate*: „Car le visage ne s'anime qu'au regard d'une *altérité* irréductible – celle *d'autrui* ou celle *de Dieu*- qui l'apelle et le fait vivre, ouvert au risque et à l'inquiétude de son humanité"[280] (subl. mele, E.I.).

Portretul uman fascinează mai ales când şi pentru că el ilustrează ideea platoniciană de frumos, încarnat mai ales în femeie, simbol al vieţii, al maternităţii. De la *Venus din Willendorf* (mileniul XXX î.Ch.) şi *Afrodita din Cnidos* (secolul IV î.Ch.), *Primăvara* şi *Naşterea lui Venus* (circa 1482) ale lui Boticelli, *Venus adormită* (1509) a lui Giorgione sau Bellini, *Venus din Urbino* (1538) a lui Tiţian şi *Venera în oglindă* (1650) a lui Velásquez până la *Maja desnuda* (1797-1800) a lui Goya, *Marea odaliscă* (1814) a lui Ingres, *Olympia* (1863) lui Manet, *Salomeea* (1909) lui Klimt sau, de ce nu, celebra *Marilyn* (1964) a lui Warhol, arta proslăveşte în varii moduri

---

[279] *Le visage*, dirigé par Chaterine Chalier, Éditions Autrement, Série Mutations no.48, Paris, 1994, p. 69;
[280] *Idem*, p. 71;

frumusețea figurii feminine, histrionismul, ambiguitatea și misterul sexului frumos, care nu fac decât să accentueze fascinația... Fascinație de-a dreptul periculoasă, în unele cazuri – sunt bine cunoscute cazurile patologice determinate, cel puțin în aparență, de imposibilitatea de a poseda un tablou sau neputința de a-i descifra enigma. Nu putem însă obnubila nici rolul esențial al reprezentărilor auctoriale ce folosesc ca interfață frumusețea masculină: de la *Discobolul* lui Miron și *Doriforul* lui Policlet (secolul al V-lea î.Ch.) până la *Adolescenții* (1906) lui Picasso ori *Gimnastul la inele* (1912) al lui Eugène Jansson, trecând prin *Autoportretele* lui Dürer (1500) sau Rubens (1610).

Literatura centrată pe această problematică a mers mai departe, speculând de fapt mitul lui Pygmalion și al Galateii: nu puține opere construite pe motivul portretului devenit, din obiect, un dublu fatal, aducător de moarte, preiau schema obsesiei protagonistului –artistul însuși sau simplul privitor al portretului feminin – marcat de neputința de-a da viață, din rațiuni pur erotice, femeii pictate. Drama e cu atât mai intensă în cazul creatorului care, inconștient, a creat o operă perfectă, în care fuzionează idealul feminin și dragostea mult visată, sub forma unui chip de femeie ce *pare* a trăi, dar în realitate este incapabilă să ofere împlinirea totală dorită de artist. Înțelegem, astfel, și motivul pentru care o astfel de opțiune creatoare mizează de obicei pe portretul femeii, și nu al bărbatului:

> „pour s'imposer comme une seule et unique chose l'art et l'amour se présentent à l'artiste sous les espèces d'un portrait de femme. Sa beauté idéale doit bien sûr garantir en même temps la pureté du désir éveillé et la perfection de l'oeuvre convoitée"[281].

---

[281] Bernhield Boie, *L'homme et ses simulacres*, Librairie José Corti, Paris, 1979, p. 191;

A se vedea, din acest punct de vedere, unele sugestii existente în proza lui Hoffmann (*Werke*, *Elixirele diavolului*), Cezar Petrescu (*Aranca, ştima lacurilor*, *Omul din vis*), dar şi cinematografia secolului al XX-lea, ce a exploatat pe larg tema. Să amintesc aici doar pelicula regizată în 1980 de Jeannot Szwarc, *Somewhere in time* (în care se relatează neverosimila poveste de dragoste între un bărbat îndrăgostit de fotografia unei actriţe dintr-o altă epocă, şi originalul acestei imagini, pentru care s-a întors, pentru o singură zi doar, în timp) şi excelenta peliculă din 1985 a lui Mircea Daneliuc, *Glissando* (bazată, de altfel, pe o idee din *Omul din vis*, şi în care apare aceeaşi idee, a fascinaţiei protagonistului pentru un portret feminin). Este, aceasta, o relaţie specifică între un *eidolon* şi un spectator al ei, devenit, datorită unei *vederi* cu totul particulare – o viziune în fază incipientă, de fapt, actul vederii fiind, în acest caz, co-participator, alături de mental, la procesul învestirii obiectului cu sensuri şi funcţii neobişnuite – un fel de fanatic, hipnotizat de obiectul care se emancipează şi se converteşte, treptat, în subiect al comunicării. O relaţie oarbă, dintr-un alt punct de vedere, căci cel atins de morbul fatalei atracţii ignoră un aspect esenţial: fotografia conotează distanţa, deci este însemnul unei absenţe, şi implicit o metaforă a morţii:

> „L'absence du mouvement révèle le caractère mortifère de la photographie, sa multiplicité ne fait que renforcer le manque qu'elle dénote. La photographie appartient encore à l'époque où on pouvait parler de subjectivité et d'aliénation"[282].

Evident că şi literatura a preluat, odată cu motivul

---

[282] Youssef Ishaghpour, *Cinéma contemporain. De ce côté du miroir*, Editions de la Différence, 1986, p. 20;

portretului, atât unele din temerile ființei legate de unele sau altele dintre tabuuri, cât şi sugestia obsesiei frumosului absolut încarnat în acest dublu al chipului uman. Ideea transferului psiho-magic al sufletului din om în imaginea lui pictată, spre exemplu, apare într-una dintre cele mai scurte şi mai cunoscute „arabescuri" ale lui Edgar Allan Poe, *Portretul oval* (1842). După cum s-a observat, subiectul e concentrat punctual pe paralelismul dintre animat şi inanimat[283], dintre om şi una dintre dublurile sale inanimate: imaginea sa desenată. Evenimenţialul este, din acest motiv, redus la minimum: grav rănit, personajul- narator e obligat de propriul valet să înnopteze într-un castel părăsit, a cărui descriere seamănă uluitor cu cea din romanul gotic al lui Ann Radcliffe, *Tainele din Udolpho*, sugerând în plus abandonul eroului în labirinturile propriului inconştient. În camera aleasă pentru a dormi, el descoperă o galerie de portrete dintre care unul, ascuns într-o firidă, îi provoacă o serie de reacţii cu totul neaşteptate, reacţii pe care le provoacă doar indicibilul unei capodopere, în faţa căreia e necesară o reculegere mută. Sursa fascinaţiei este, fireşte, ambiguă: vocea auctorială aminteşte atât atributele feminităţii (frumuseţea, tinereţea, puritatea), cât şi reuşita estetică a pânzei din care iradiază, ideea de frumuseţe perenă a artei, opusă vieţii caduce, iluzorii:

> „Era portretul unei tinere femei cu înfăţişare feciorelnică. Am aruncat în grabă o privire asupra tabloului şi am închis apoi ochii. De ce –nici eu nu mi-am dat mai întâi seama. Dar cum şedeam cu pleoapele închise, încercam să înţeleg de ce le închisesem. Şi mi-am dat seama că vrusesem să câştig timp –ca să mă gândesc – ca să mă încredinţez că ochii nu mă înşelau- ca să-mi liniştesc şi să-mi înfrânez imaginaţia,

---

[283] A se vedea şi mottoul, „Egli è vivo e parlerebbe se non psservasse la rigola del silentio" („E viu şi ar vorbi dacă n-ar ţine seama de regula tăcerii"), ce concentrează esenţa ideologiei Ordinului Cartezian, fondat în sec. al XI-lea de Sf. Bruno;

portretului, atât unele din temerile ființei legate de unele sau altele dintre tabuuri, cât și sugestia obsesiei frumosului absolut încarnat în acest dublu al chipului uman. Ideea transferului psiho-magic al sufletului din om în imaginea lui pictată, spre exemplu, apare într-una dintre cele mai scurte și mai cunoscute „arabescuri" ale lui Edgar Allan Poe, *Portretul oval* (1842). După cum s-a observat, subiectul e concentrat punctual pe paralelismul dintre animat și inanimat[283], dintre om și una dintre dublurile sale inanimate: imaginea sa desenată. Evenimențialul este, din acest motiv, redus la minimum: grav rănit, personajul- narator e obligat de propriul valet să înnopteze într-un castel părăsit, a cărui descriere seamănă uluitor cu cea din romanul gotic al lui Ann Radcliffe, *Tainele din Udolpho*, sugerând în plus abandonul eroului în labirinturile propriului inconștient. În camera aleasă pentru a dormi, el descoperă o galerie de portrete dintre care unul, ascuns într-o firidă, îi provoacă o serie de reacții cu totul neașteptate, reacții pe care le provoacă doar indicibilul unei capodopere, în fața căreia e necesară o reculegere mută. Sursa fascinației este, firește, ambiguă: vocea auctorială amintește atât atributele feminității (frumusețea, tinerețea, puritatea), cât și reușita estetică a pânzei din care iradiază, ideea de frumusețe perenă a artei, opusă vieții caduce, iluzorii:

> „Era portretul unei tinere femei cu înfățișare feciorelnică. Am aruncat în grabă o privire asupra tabloului și am închis apoi ochii. De ce –nici eu nu mi-am dat mai întâi seama. Dar cum ședeam cu pleoapele închise, încercam să înțeleg de ce le închisesem. Și mi-am dat seama că vrusesem să câștig timp –ca să mă gândesc – ca să mă încredințez că ochii nu mă înșelau- ca să-mi liniștesc și să-mi înfrânez imaginația,

---

[283] A se vedea și mottoul, „Egli è vivo e parlerebbe se non psservasse la rigola del silentio" („E viu și ar vorbi dacă n-ar ține seama de regula tăcerii"), ce concentrează esența ideologiei Ordinului Cartezian, fondat în sec. al XI-lea de Sf. Bruno;

> ca să pot să privesc cu mai multă luciditate şi siguranţă. După câteva clipe, mi-am îndreptat din nou privirea asupra taboului... Era un tablou minunat, o adevărată operă de artă."

Treptat, însă, personajul-narator va recunoaşte că nu frumuseţea femeii pictate îl uluieşte, deşi aceasta este descrisă cu precizia unui critic de artă – atras, în plus, de ideea unei adevărate *Filosofii a mobilării* – ci incredibila senzaţie de viaţă şi realitate emanată de ea, „absoluta asemănare cu viaţa a expresiei, care m-a făcut mai întâi să tresar, apoi m-a uluit, m-a subjugat şi m-a înspăimântat."[284].

Dintr-un manuscris găsit în cameră, eroul povestirii lui Poe află povestea tinerei, pe care soţul ei, pictor cu o viaţă austeră – căsătorit în fapt, cu mult înainte, cu Arta – a imortalizat-o înainte de moarte (tentaţie firească a marilor pictori, cuprinşi, cum am văzut, de febra organică a conceperii unui tabou în care să fuzioneze idealul estetic şi iubirea pământeană). În fapt, cauza morţii a fost însăşi transpunerea pe pânză: pe măsură ce lucrul la tablou înainta, fata „se topea din zi în zi, în timp ce viaţa i se scurgea din trup". Teoria e simplă: o dată ce portretul de pe pânză se desăvârşeşte, originalul, persoana portretizată, se ofileşte, ca „vampirizată", după expresia lui Otto Rank. Demonstraţie evidentă a procesului de transfer despre care aminteam mai sus, *Portretul* lui Poe avertizează, prin urmare, asupra consecinţelor nefaste ale captării esenţei umane (εἴδωλον) într-o suprafaţă oarecare. Sau, de ce nu, asupra celeilalte feţe a portretisticii, şi anume *asasinatul pictural*:

> „L'artiste crée un portrait vivant de sa femme qui se meurt;

---

[284] Aceeaşi „forţă necunoscută", aceeaşi „vigoare a trăsăturilor picturale" emană din *Portretul* lui Gogol şi produce o impresie puternică asupra lui Ceartkov, determinându-l să cumpere pânza reprezentând maleficul cămătar ce distruge vieţile celor ce ajung în posesia tabloului.

> ainsi l'art du double chez l'artiste est repris des sources vitales de la féminité par l'assassinat pictural. L'art s'anime et se fortifie du sang que perd la vie dans une osmose curiuese: l'art ôtant la vie, la rend. Cette postulation de la continuité entre le vivant et l'inanimé dans l'esprit du héros qui voit son double, fait qu'infliger la mort à son portrait, c'est aussi mourir soi-même. Thanatos est le double d'Eros."[285]

O dezvoltare extinsă şi mai complexă a temei poartă semnătura lui Oscar Wilde. Este vorba, fireşte, despre cunoscutul roman *Portretul lui Dorian Gray*, ale cărui surse romantice sunt de altfel recunoscute – o altă nuvelă a lui Poe, *William Wilson*, de la care probabil a preluat ideea unui dublu ca simbol al unei conştiinţe maladive, şi nuvela lui Robert Louis Stevenson, *Dr. Jekyll şi Mr. Hyde*, apărută cu doar cinci ani înainte, cu care prezintă o analogie de situaţii[286]. Nu trebuie uitat însă un element esenţial: Wilde a fost un persiflator al prozei victoriene, mai degrabă decât un admirator înfocat al ei:

> „Romanul nu e un *Ulysses* al secolului al nouăsprezecelea, iar Wilde n-a emis niciodată cu seriozitate pretenţia de reformator al prozei victoriene. El a fost, mai degrabă, un persiflator al acesteia. Filiaţiile cărţii sunt foarte clare: romanul interpretează, mai mult sau mai puţin liber, teme vechi ale literaturii: pactul cu diavolul şi obsesia tinereţii eterne din *Faust*, problema dublului, ca în *Peau de chagrin* de Balzac, regimul nocturn şi diurn al personalităţii umane,

---

[285] Nicole Fernandez Bravo, *op. cit.*, p. 503 ;

[286] S-au citat, spre exemplu, scenele similare prezentându-l pe Dorian, cuprins de angoasă în faţa portretului său, respectiv pe Jekyll, îngrozit de imaginea lui Hyde, zărită deodată în sticlă (v. Laffont-Bompiani, *Dictionnaire des personnages*, Robert Laffont, Paris, p. 434);

ilustrat în *The strange case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, al lui R.L.Stevenson sau mitul personalităţii duble, ca în explorarea «gotică» a lui Meinhold, *Sidonia von Bork, die Klosterhexe* (carte tradusă în engleză sub titlul *Sidonia the Sorceress – Sidonia vrăjitoarea* – chiar de către mama lui Oscar Wilde!).

Prea bun cunoscător al literaturii, Wilde nu-şi fac e iluzia că a inventat un nou topos cultural. Dimpotrivă, admite că unica lui contribuţie la acest mit «vechi de când lumea» al literaturii e găsirea unui context adecvat.[287]

Faţă de autorii textelor citate mai sus, Wilde găseşte şi acordă, într-adevăr, un rol esenţial contextului cultural, pus la îndemână de polemicile aprinse din jurul decadenţilor pe tema raportului dintre viaţă şi artă. Este evident apoi că autorul *Portretului lui Dorian Gray* conjugă tema alterităţii interioare cu ideea reflectării *mediate* a realităţii în artă. Pictorul Basil Hallward, aproape îndrăgostit de un tânăr de o frumuseţe impresionantă, Dorian Gray, îi face un portret excepţional, care surprinde însăşi esenţa personalităţii modelului şi devine, la fel ca şi tabloul din arabescul poesc, un substitut al originalului. Este sigur că, şi aici,

„Prin identificare empatetică cu cel care îi pozează, pictorul surprinde, în trupul de carne, însăşi ideea platoniciană de frumos. În sensul în care Platon conecta filosoful la adevăr, Oscar Wilde corelează geniul artistic cu frumuseţea pură. Intuiţia artistică transfenomenală îl aduce pe Basil într-o stare de somnambulism creator şi de idolatrie artistică în raport cu modelul său. El îl transformă pe Dorian

---

[287] Mircea Mihăieş, în textul prefaţator la *Portretul lui Dorian Gray*, Prefaţă de Mircea Mihăieş, Traducere şi note de Magda Teodorescu, Editura Polirom, Iaşi, 2001, p. 11;

> Gray într-un zeu căruia îi închină un idol (εἴδωλον) - portretul."[288]

Pentru a motiva transferul de viaţă între animat (om) şi inanimat (portretul său), Oscar Wilde recurge însă, spre deosebire de autorul *Portretului oval*, la motivul pactului faustic. Rolul lui Mefisto e preluat în roman de cei doi prieteni ai eroului.[289] Ascultându-l pe Basil, Dorian îşi conştientizează frumuseţea, valorizată de pictor; ascultându-l pe Henry Wotton, celălalt prieten ce-i devine şi mentor, realizează că „Frumuseţea e minunea minunilor, una superioară Geniului", dar şi că, din păcate, ea e dependentă de factorul timp:

> „degenerăm şi devenim păpuşi hidoase, bântuite de amintirea pasiunilor de care ne-am temut atât şi de tentaţiile rafinate cărora nu am avut curajul să le cedăm. Tinereţea! Tinereţea! Nu există altceva pe lume în afara ei."[290]

Nu îşi dă seama însă de faptul că cei doi reprezintă de fapt proiectări ale propriilor obsesii şi temeri, după cum nici Medardus, protagonistul romanului lui Hoffmann, *Elixirele diavolului*, nu realizează că cei pe care îi întâlneşte la castelul-fortăreaţă sunt încarnări ale tenebrelor interioare. Iată de ce încheie fără nici o şovăială târgul cu diavolul – ce apare, aici, ca un principiu superior, impersonal: „Dacă ar fi să fiu eu pururea tânăr şi tabloul să îmbătrânească... Oh, pentru asta aş da orice! Mi-aş da sufletul pentru

---

[288] Corin Braga, *op. cit.*, p. 168 ;
[289] Cu dreptate, Mircea Mihăieş vorbeşte despre „Întreitul personaj Hallward-Gray-Wotton, fragmente umane ce nu pot funcţiona unul fără celălalt, deşi tendinţa naturală a fiecăruia este de a-i anihila prin absorbţie pe ceilalţi, [care] constituie forţa majoră de atracţie a romanului." (în loc. cit., p. 20);
[290] Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 56;

asta." Tabloul va acumula, din acest moment, toate însemnele devenirii în negativ ale trupului, în timp ce trupul începe să îi păstreze, în loc, o tinereţe şi o frumuseţe nealterabile. Prin pactul satanic, personajul inversează astfel raportul firesc dintre trup şi suflet – decrepitudinea trupului e înlocuită de cea a tabloului, deci a sufletului.

Obsedat, de acum, de „căutarea frumosului ca adevărată esenţă a vieţii", Dorian îl caută cu pasiune, dovedindu-se un reprezentant tipic al estetismului integral (criticii anglo-saxoni s-au şi grăbit să îl integreze familiei lui Des Esseintes din celebrul roman al lui Huysmans, *A rebours*[291]). Iniţial, i se pare a-l descoperi în figura actriţei ce exercită asupra lui o fascinaţie extremă, prin capacitatea de metamorfozare, prin uşurinţa de a reuni frumuseţea şi misterul atâtor eroine. Dar cel redus la stadiul de *eidolon* lipsit de viaţă, de fantoşă ridicolă, nu se poate îndrăgosti decât de histrionismul femeii, de succesiunea de măşti purtate de Sybil, iar în momentul în care, pe scenă, ea nu mai poate mima sentimentul pe care în sfârşit îl trăieşte, Dorian o părăseşte nepăsător.

După sinuciderea ei, înţelege că a ales deja „tinereţea eternă, pasiunea infinită, subtile şi secrete plăceri", a căror povară va fi purtată de chipul din tablou. Lui Basil, care brusc devine o voce a conştiinţei, reproşându-i moartea fetei, îi spune calm că e *altul*, că abia acum a devenit bărbat. Ascunde portretul în camera în care se juca în copilărie – metafora e a inocenţei pierdute definitiv, dar şi a unei stranii recuperări anamnetice[292] – şi, „beat de lume şi păgân",

---

[291] Plecând, de altfel, de la eseul lui Wilde despre „viaţa ca artă", intitulat *Cărbune, creion şi otravă*, în care scriitorul îşi dezvăluie direct admiraţia faţă de *À rebours*.

[292] „Portretul este ascuns în camera din pod unde aflăm că Dorian Gray trăise « exilat » de către bunicul său, în urma renegării de către acesta a fiicei sale. Respingerea fiicei şi a nepotului într-o cameră izolată este o metaforă sugestivă pentru cenzurarea principiilor de viaţă reprezentate de cei doi." (Corin Braga, *op. cit.*, p. 171);

cum ar spune poetul, se aruncă în vâltoarea trăitului. Adâncirea în păcat, în superficialul mundan al maladivului sfârşit de secol XIX, nu îl satisface decât temporar. Dorian Gray îşi vede în tablou urmele reale ale culpelor, felul în care alunecă spre moarte; portretul joacă, aşadar, rolul de oglindă în care îi apare eul diurn refulat, toate interdicţiile şi reproşurile morale, pe care eroul le-a forclus[293] din sine însuşi.

Succinta retrospectivă a copilăriei eroului – din care aflăm că băiatul crescuse claustrat de un bunic tiranic, care dorea ca prin acestă modalitate să pedepsească păcatele fiicei, mama lui Dorian – dovedeşte încadrarea protagonistului lui Wilde în categoria „bastardului" (Marthe Robert) şi explică mai bine nevoia de alteritate, strania dedublare a protagonistului. Supus în copilărie unor restricţii inumane, renegat de rudele pe linie paternă, el alege la maturitate o exploatare la maximum a trăitului, procedând în fond la o altfel de uceinicie a lumii. În spirit dostoievskian, se adânceşte totuşi în sine, îşi explorează adâncurile, unde îşi află sălaş, după cum afirmă Berdiaev, numai îngerul şi diavolul-semnificativ, din acest punct de vedere, e strigătul lui Dorian către Basil: „Fiecare din noi are Raiul şi Iadul în el." Dar trecutul începe să-şi ceară tributul, prin apariţia fratelui lui Sybil, ce caută să o răzbune. Vânat, prins în cursă, „depistat", cel ce altădată îşi iubea chipul pictat ca un Narcis modern înţelege, în sfârşit, că *refuzul alterităţii exterioare, al raportării reale la Ceilalţi*, este maladiv şi deci periculos. O dovadă este însăşi verbalizarea exerciţiului narcisiac, în sfârşit recunoscut, deşi ca formă de povară ontologică: „Mă concentrez prea mult asupra mea. Propria personalitate mi-a devenit o povară." După uciderea artistului, eroul crede că a reuşit în fine să se elibereze de mediere, să se vadă nereflectat. Dar

---

[293] Jacques Lacan creează conceptul de *forcludere* pentru a desemna respingerea unui semnificant fundamental în afara universului simbolic al subiectului. Sub formă halucinatorie, semnificantul se va reîntoarce însă în realul subiectului;

> „a-ţi vedea imaginea înseamnă să te izbeşti de propriile limite, să vezi timpul la lucru în opera lui distructivă... Sprijin sau gropar al unui eu ideal, reflexia, în momentul când se dovedeşte inaptă pentru misiunea ei, este îndepărtată”[294].

Distrugerea imaginii, uciderea dublului de către celălalt, de către original înseamnă, însă, când se respectă convenţiile fantastice, sinucidere. Încercând un ultim şi suprem gest de revoltă îndreptat asupra realităţii – şi, implicit, şi asupra celei interioare – Dorian Gray sfâşie pânza ce îi arată propria hidoşenie, sufletul „îndiavolit”[295] şi se prăbuşeşte mort, în timp ce tabloul redevine imaginea perfecţiunii realizată prin artă.

O ilustrare nelipsită de interes a motivului portretului încarnat descoperim, surprinzător, în proza scurtă fantastică scrisă de V. Beneş. Mai exact, în nuvela *Pendula,* inclusă în *Hanul roşu* (1938), volumul surprinzător de proză ficţională al criticului de artă, destul de reputat în epocă. Posibilele surse livreşti ale acesteia, operele lui Poe şi Gogol care au în centru problematica unei ipostaze aparte a dublului – portretul animat, devenit malefic – nu ştirbesc cu nimic impresia de reuşită a tratării subiectului. E adevărat, chiar firul epic seamănă, de la un punct, cu cel din *Portretul oval*: la capătul unei călătorii iniţiatice, personajul narator trăieşte o insolită experienţă a cărui origine trebuie căutată într-un tablou de femeie – dublet al sufletului acesteia. Diferenţele sunt însă numeroase, justificând impresia de originalitate a tratării problematicii alterităţii, ce provine mai ales din consemnarea efectelor experienţei terifiante a dedublării

---

[294] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, pp. 315-316;
[295] Karl Beckson, *apud* Mircea Mihăieş, în *Prefaţă* la Oscar Wilde, *op. cit.*, p. 26;

asupra protagonistului, la care Poe renunţă cu totul: încă de la începutul lecturii, cititorul este informat asupra sinuciderii eroului, găsit spânzurat în locuinţa sa din Sighişoara.

Maniera de relatare este, aşadar, şi ea cu totul diferită. Aflăm despre personajul lui Beneş, Octav Alboteanu, un „suflet sănătos şi minte ce impunea prin perfecta ei limpezime", care a trăit o experienţă neverosimilă, percepută ca fiind „stranie şi brutală", din scrisoarea trimisă naratorului şi publicată de acesta. Şirul epic clarificat în manuscris este următorul: detaşat la Braşov, oraş măcinat de ploi interminabile, Octav găseşte în sfârşit o cameră de închiriat pe strada Castelului. Spaţiul în care se refugiază personajul seamănă cu cel descris de Poe în *Portretul oval*. Nimic nu pare a-i tulbura, aici, liniştea mult râvnită. Singurul indiciu avertizator este pendula ascunsă de o perdea roşie[296], pe care personajul nu poate să o tragă decât noaptea, după cum îi spune gazda, o bătrână aflată parcă într-un *illo tempore* („avea ochii şterşi şi înlăcrimaţi, gura uscată şi întinsă ca o piele tăbăcită, iar pe toată faţa mii de cute şi îndoituri").

Falsa senzaţie de siguranţă pe care i-o dă odaia e contrazisă în aceeaşi noapte: după miezul nopţii, Octav e trezit de o femeie foarte tânără, de o frumuseţe deosebită, care tricotează şi-i spune că nici un chiriaş nu s-a trezit în ultimii douăzeci de ani de când lucrează la flaneaua pentru logodnicul ei, Wolfgang, revoluţionar paşoptist închis la Sighişoara (faptul evocat de femeie petrecându-se cu optzeci de ani în urmă). Dimineaţa, personajul e cuprins nu de teamă, ci de stare de beţie plăcută, la gândul că o va revedea (aceeaşi fascinaţie a personajului masculin pentru portretul unei femei, complementaritate a idealului estetic şi erotic, la care ne-am mai referit). Stupefiat, însă, Octav observă într-un portret agăţat pe perete reprezentarea fidelă a vizitatoarei nocturne:

[296] Din nou, cele două forme de alteritate obiectuală care cunoscuseră o carieră strălucită în proza fantastică vest-europeană…

„Spre seară, observai pe perete un portret de femeie. Nu înţelegeam cum de nu-l văzusem până atunci. Şi ce crezi? Pe el era chiar femeia ce venise noaptea la mine în cameră. Aceeaşi figură, ovală şi strävezie, aceeaşi coafură, aceiaşi ochi şi acelaşi bust. Pe el se descifra într-un colţ anul 1847."[297]

Surpriza cea mare vine de-abia când găseşte în cutia mesei din cameră, bucata de flanea. Contrariat, îşi cheamă proprietara şi realizează că ea e originalul portretului animat ( cu optzeci de ani în urmă în timp ce tricota, fusese anunţată că logodnicul murise împuşcat; de atunci, flanelul reprezenta cea mai preţioasă amintire a femeii). Adevărul nu-l împiedică pe Octav să continue să aştepte în fiecare noapte, cu o „teamă plăcută şi exaltare de care mă înfricoşam", sosirea tânărei de o frumuseţe copleşitoare, dublul nocturn al gazdei decrepite. Fascinaţia nu dispare, aşadar, nici la vederea obiectului ei într-o lumină negativă, şi aici identificăm un element propriu doar tratării problematicii alterităţii la V. Beneş. Cazul de dedublare, deşi cu sursele livreşti amintite, e oarecum surprinzător datorită acestui element inedit: originalul portretului animat în registrul nocturn, deci dublul încarnat al acestuia, trăieşte încă, mai mult, vieţuieşte într-un regim dublu, la vârste biologice diferite (deşi nici ipoteza unor viziuni corespunzătoare fazei halucinante a unei misterioase boli a protagonistului nu poate fi trecută cu vederea).

*Pendula* este, astfel, un exemplu elocvent care ne demonstrează concepţia autorului – inspirată, cel mai probabil, tot din Hoffmann, unul dintre prozatorii preferaţi ai lui Beneş[298] –

---

[297] V. Beneş, *Hanul roşu.* Ediţie îngrijită şi prefaţată de Ion Maxim, Scrisul românesc, Craiova, 1983, p. 172 ;

[298] A se vedea, din această perspectivă, pledoaria criticului de artă pentru feţele fantasticului european, expusă în studiul „Note despre nuvela fantastică" (1940), inclus în V. Beneş, *op. cit.*, pp. 265-271;

potrivit căreia vizibilul este dublat de invizibil, de o reţea de puteri de sorginte magică, doar uneori întunecate. Ca şi prozatorul german, el conturează ideea unui magic „suflet al lumii" văzut ca motorul ce orientează natura, materia însăşi către formele pe care muritorii le percep. Aproape toate personajele ascultă de chemările de nestăvilit ale acestor forţe nebănuite şi de neînţeles pentru ele, de straniile *puteri* asemănătoare acelor „puteri întunecate" (*dunkle Macht*) sub înrâurirea cărora se află, aidoma personajelor lui Hoffmann. Spre deosebire, spre exemplu, de eroii din proza fantastică a congenerului Victor Papilian (pe care fie profesiunea, fie exclusiv datele psihomentale definitorii îi determină să caute şi să investigheze i-realitatea), protagoniştii lui V. Beneş sunt atraşi de chemarea acestei realităţi secunde, misterioase şi premonitorii. Preluând interesanta teorie a lui Ioan Petru Culianu despre tipologia iniţiatică eliadescă[299], am putea încadra fără nici un dubiu cele două tipuri de proză fantastică în două categorii distincte, ordonatoare de semnificaţii şi sensuri: proza scurtă a lui Victor Papilian ilustrează **fantasticul de tip *quest*, „căutare"** (presupunând un subiect activ, care îşi dă silinţa să caute, să investigheze, să explice entitatea supranaturală), pe când cea a lui V. Beneş **fantasticul de tip *call*, „chemare"** (presupunând un subiect pasiv, ce suportă şi se lasă ademenit de această entitate supranaturală). Chemarea i-realităţii impune, în cazul protagoniştilor lui V. Beneş, şi o reacţie imediată. Astfel s-ar explica deplasările lor iniţiatice în spaţiu şi timp –ca în cazurile amintite deja, ca al copiilor din *Ţara depărtărilor*, care îşi părăsesc insula pe urmele Prinţului depărtărilor, al judecătorului Albert Irmschler, din *Biserica din Fraustadt,* care îşi urmează impulsurile onirice, pentru a regăsi cauza blestemului moştenit pe linie paternă sau al celor ce vor să înlăture misterul ce învăluie *Cetatea cu steaguri albe* etc.

[299] Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, Editura Nemira, 1995, p. 68;

## Dublul încarnat, nebunia şi proximitatea morţii

Umbra şi portretul nu sunt singurele figuri ale alterităţii interioare de care mai ales romantismul uzează cu asupra de măsură. Dublul încarnat (sau dând cel puţin impresia carnalităţii lui) a suscitat în egală măsură interesul scriitorilor, ce i-au înţeles potenţialul ca generator de „scandal" fantastic. Într-adevăr, ce poate fi mai „fantastic" decât motivul apariţiei unei figuri similare până la identificare cu originalul, un original incapabil să îşi mai păstreze echilibrul psihic, oricum destul de labil? De altfel, chiar fragilitatea structurii psihologice a protagonistului ulterior dublat constituie motivul esenţial pentru care, în timp, de existenţa unui dublu fantastic s-a legat aproape mereu posibilitatea de a fi interpretat într-o cheie psihanalitică. Practic, s-a putut constata că

> „Plus on s'avance dans le XIX-e siècle, plus un des aspects qui se dessine dans le romantisme, la figuration de la déchirure que vit le moi jusque dans ses aspects pathologiques, passe au premier plan. L'annalyse ontologique reste sous-jacente à l'analyse psychologique, mais celle-ci est mise en avant: le sujet freudian clivé apparaît dans la littérature avant d'être théorisé: l'hétérogène, c'est dans une de ses composantes la dualité de lêtre, sujet de désir, qui se heurte à la personnalité, l'image que la société impose."[300]

Cea mai mare proliferare a alterităţii interioare, a ideii de dublu ca *alter ego*, ca scindare a unei personalităţi schizoide, o întâlnim fără îndoială în proza fantastică a lui E.T.A Hoffmann. El

---

[300] Nicole Fernandez Bravo, *op. cit.*, p. 509;

însuşi, după cum bine se ştie, o personalitate contradictorie, oscilând între sănătate mentală şi psihoză, între raţiune şi instinct, scriitorul a fost atras ca niciun alt romantic de ireal şi anormalitate, de magnetism şi demonism, de excese alcoolice şi sexuale ce i-au ruinat sănătatea. Personalitatea omului Hoffmann explică astfel psihologia artistului şi configuraţia stranie a imaginarului său, populat de himere şi halucinaţii, de fiinţe ciudate aflate la limita între angelic şi satanic, care traduc în fond propriile lui obsesii: suicidul, teama de alienare şi senzaţia dedublării personalităţii (după cum au demonstrat-o exegeţii săi, precum Ernst von Schenk sau Paul Sucher). Ideea este preluată, aproape *tale quale*, şi de autorii sintezelor consacrate fantasticului:

> „La personnalité de Hoffmann tendrait, en effet, à prouver que le fantastique est moins le fait d'une décision littéraire que l'irrésistible émergence d'un tempérament spontanément voué aux illusions des rêves, au côté nocturne de la vie... Ce serait trop dire d'Hoffmann qu'il fut, comme on le croyait du virtuose Paganini, un démoniaque. L'adjectif de «démonique» lui conviendrait mieux. Toujours est-il que son caractère emporté, mais familier du rêve, son primesaut, son nervosisme, son activité délirante, son profond instinct musical, il les transposa artistement dans un certain nombre de personnages qui, dans son œuvre, équivalent à de véritables *conducteurs* du fantastique."[301]

Putem prin urmare vedea în personajele lui Hoffmann proiecţii subiective ale propriei sale drame interioare; Krespel, Johannes Kreisler, Medardus sau Anselmus sunt dubluri literare ale unei fiinţe „chinuite de violente revoluţii lăuntrice" (Albert Béguin), fiind capabile la rândul lor să trăiască la limita nebuniei mai ales din

[301] Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 54;

cauza obsesivei temeri de întâlnirea faţă în faţă cu propriul dublu. Johannes Kreisler, spre exemplu, eroul din *Kreisleriana* (o secţiune din *Fantasiestücke in Callots Manier* publicată în 1814), care apare şi în *Părerile despre viaţă ale motanului Murr* (1820-1822), se declară tulburat de un demon interior, a cărui apariţie corporală este desluşită de nefericitul originar într-o pădure, simbol al propriilor meandre psihice. Întâlnirea cu *alter-ego*-ul reflectat de oglinda apei este mărturisită, într-un discurs sincopat, maestrului Abraham:

> „N-am încotro, acum suntem doi… Vreau să spun… eu şi dublul meu, care a sărit afară din lac şi m-a urmărit până aici. Îndură-te, maestre, ia pumnalul şi străpunge-l pe ticălosul ăsta. E nebun, crede-mă, şi ne poate nenoroci pe amândoi. El a stârnit furtuna de afară, duhurile se frământă în văzduh şi corul lor sfâşie inima oamenilor. Maestre, maestre! Cheamă lebăda încoace. Vreau să-mi cânte cântul meu împietrit, căci acel *alter-ego* şi-a pus mîna rece de cadavru pe pieptul meu…"

Este de la sine înţeles că schizoidia îi determină, de aici înainte, o serie de viziuni altoite pe principiul metamorfozei negative sau al duplicării groteşti. Capelmaistrul se va percepe, adesea, ca un naufragiat pe o mare tulburată sau ca un bufon săltăreţ, zvârlind în aer baloane de săpun şi clătinând din cele două pălării puse una peste alta. Fiecare dintre noile forme ale personalităţii *kreisleriene* va fi, în orice caz, surprinsă cu minuţie şi abilitate de acest maestru al construcţiilor identitare alterate care este Hoffmann. Putem din această perspectivă să ne declarăm de acord cu Charles Baudelaire care, plecând de la recomandările referitoare la vin (?!) din *Kreisleriana*[302], observă că în această operă

---

[302] „Muzicianul comic ar trebui să folosească vinul de Champagne, care ii stimulează veselia spumoasă şi uşoară; compozitorul de muzică religioasă

> „Hoffmann alcătuise un barometru psihologic unic, ce avea drept destin pe acela de a îi reprezenta diferitele temperaturi şi fenomenele atmosferice ale sufletului. Găsim acolo diviziuni precum: Spirit uşor ironic, temperat de indulgenţă; spirit de solitudine, profund nemulţumit de mine însumi, veselie muzicală, entuziasm muzical, furtună muzicală, veselie sarcastică, insuportabilă mie însumi, aspiraţie către a ieşi din *eu*-l meu, obiectivitate excesivă, contopire a fiinţei mele cu natura. Se înţelege de la sine că diviziunile barometrului moral al lui Hoffmann erau stabilite în conformitate cu ordinea ivirii lor, precum în cazul barometrelor obişnuite."[303]

Dar personajul în care Hoffman încarnează cel mai bine frica de *alter ego*, de dublu încarnat, văzut ca o evidentă ipostaziere a sinelui tenebros, este călugărul Medardus din *Elixirele diavolului* (1816). Destinat preoţiei din cauza păcatelor propriului tată, călugărul este un vanitos convins că e un ales al cerului, menit să aducă mântuire obştei credincioase, pe care simte că o stăpâneşte prin harul omiletic. E tentat însă de elixirul diavolului, licoarea interzisă dintr-o chilie a mănăstirii, şi de aceea cade în lume şi în păcat. Pleacă din spaţiul sacru convins că se va schimba în bine: „Nicicând nu mă aflasem într-o astfel de stare, îmi păream mie însumi un altul, ca însufleţit şi înaripat de forţe renăscute." Schimbarea este iluzorie -călugărul abia începe de fapt să decadă în demonic, şi prima dovadă e prima lui crimă: ucide din greşeală un tânăr ce îi seamănă perfect şi cu care va fi ulterior confundat. La

---

ar trebui să servească vin de Rhin sau Jurançon, în care există o amărăciune îmbătătoare, în timp ce muzica eroică nu se poate lipsi de vinul de Burgogne, care are o înflăcărare gravă şi elanul patriotismului..."

[303] Charles Baudelaire, *Jurnale intime. Paradisuri artificiale*, traducere din franceză Claudiu Soare, Editura Pandora-M, Târgovişte, 2002, pp. 78-79 ;

rândul ei, confuzia, ca şi întreaga şedere la castelul-fortăreaţă în care se va adânci în hedonism, îi dă iarăşi, ca odinioară în biserică, sentimentul supraomenescului. Crede că poate conduce, ca un păpuşar nevăzut, destinele celorlalţi, simple măşti ce pot fi distruse după propria-i plăcere. Dar, după cum a notat un exeget român al operei lui Hoffmann,

> „ironia acestei situaţii, de care Medardus nu este conştient încă, este aceea că măştile respective nu sunt decât obiectivări ale ipostazelor propriului eu. Ele nu sunt deocamdată decât caricaturi, în sensul că fiecare prezintă, într-o viziune deformată, excesivă, una dintre faţetele propriului eu al călugărului... Hermogen este palida întruchipare a unui Medardus dedicat ascezei în spaţiul vieţii monahale. Euphemia nu este decât paroxismul dorinţei lui Medardus de a domina şi de a gusta în mod nelimitat şi imediat orice dorinţă... Aurelia este întruchiparea idealului de armonie, de sunet şi de imagine, ce a cutremurat sufletul eroului în copilăria sa"[304].

Prizonier al oscilaţiei (atitudine, ştim bine, tipic romantică), Medardus trăieşte porniri contradictorii, încarnate de cele două tipuri feminine, Euphemia şi Aurelia. O alege pe prima, astfel optând pentru hedonism şi dominarea totală. După ce mai comite o crimă, senzaţia captivităţii în sumbrul joc de pulsiuni şi forţe malefice pe el însuşi le-a creat (de aici asemănarea cu Dorian Gray) i se adânceşte vizibil. Convulsiile codului comportamental şi psihologic al personajului dovedesc faptul că, într-adevăr, natura aparte a fantasticului hoffmannian este cât se poate de clar legată şi de o tendinţă erotică, sadică şi destructivă:

---

[304] Mihaela Czopor-Lupp, *op. cit.*, p.102;

> „Le fantastique ne se déclare pas uniquement parce que Médard boit l'elixir. Il est présent dans l'inconscient d'un héros écartelé par les forces du mal et une tendance érotique, sadique et destructrice. Rarement Hoffmann présentera avec plus de vérité la dangereuse fantastia des désirs sexuels donnant lieu parfois à des hallucinations meurtrières ou provoquant le déferlement de rêves à première vue insensés."[305]

Nici când, după uciderea lui Hermogen, Medardus ajunge la curtea prinţului, unde îşi ia o altă identitate şi-şi inventează, cu lux de amănunte credibile, o altă viaţă, nu scapă de fantomele trecutului, mai ales de întâlnirile nocturne cu dublul („o făptură întunecoasă în care, spre groaza mea, mă recunoscui pe mine însumi, în straie călugăreşti cu barbă şi tunsură"). Odată identificat ca atare, această dublură halucinantă îi şopteşte demonic: „T...Tot... Totdeauna sunt cu ti... tine... fră... frăţioare Medardus!" Reîntâlnirea cu Aurelia, ce nu-l recunoaşte şi se îndrăgosteşte de el, nu-l salvează nici ea. Fostul călugăr ajunge în pragul nebuniei, mai ales când, în ziua propriei nunţi, fratele malefic îi reapare ca o fantasmă, determinându-l să-şi înjunghie mireasa. După tentativa de asasinat fuge iarăşi în pădure, unde leşină după o confruntare cu acelaşi dublu. Se trezeşte la Roma, într-un azil de boli mintale condus de călugări samariteni (nu întâmplător, periplul său, căutarea adevăratului eu – pulverizat până acum într-o multitudine de euri contradictorii ce-i măcinaseră conştiinţa împingându-l spre crimă, încercarea de viol şi chiar sinucidere – se încheie într-un oraş sacru, salvator şi unificator). Medardus se pocăieşte şi îşi mărturiseşte crimele, primind o penitenţă grea-izolarea, autoflagelarea, renunţarea la orice hrană în afară de ierburi. Formă de ascetism prin care fiinţa capătă în sfârşit şansa purificării totale de *Elixirele diavolului*.

---

[305] Jean-Luc Steinmetz, *op. cit.*, p. 58 ;

## Fantastic şi alteritate

Pelerinajul aflării de sine îşi află punctul terminus în aceeaşi mănăstire de unde a plecat, coborând toate treptele spre infernul interior. Dar salvarea totală, reprezentată aici de moarte, nu poate veni decât după necesara confruntare cu maleficul *alter-ego*, după a cărui înfrângere iese în sfârşit de sub înrâurirea acelei „puteri întunecate"(*dunkle Macht*) sub care se află toate personajele scriitorului german. Pentru a se înscrie într-o trecere *dincolo* văzută ca o împlinire stranie, amestec de fericire mistică şi erotică deopotrivă:

> „Ştiu că, poate şi în moarte, diavolul va avea puterea să chinuiască pe călugărul vinovat dar statornic, ba chiar cu dor fierbinte aştept clipa când mă va lua de pe pământ, căci este clipa împlinirii a tot ce Aurelia, ah, Sfânta Rosalia însăşi, mi-a făgăduit în clipa morţii ei.Roagă-te, roagă-te pentru mine, sfântă fecioară, în ceasul negru, ca puterea iadului, căreia de-atâtea ori i-am căzut pradă, să nu mă subjuge şi să mă prăbuşească în mocirla pierzaniei veşnice!"[306]

Filonul moral, evident la Hoffmann, lipseşte cu desăvârşire la Maupassant, în capodopera „fantasticului interior" care este *Le Horla* (1887); personajul-narator în această nuvelă nu trebuie nici să aibă o serie de întâlniri catharctice cu ipostaze ale exteriorităţii, nici să traverseze o serie de spaţii-cheie pentru a deveni, pentru a-şi învinge dublurile în care se încarnează cele mai ascunse pulsiuni şi instincte tenebroase.

Căci în *Le Horla* nu există decât un singur personaj, ce trebuie să înfrunte singur ameninţarea „fratelui" identic cu sine. El ne face să asistăm, scriindu-şi jurnalul – mărturie a lentei, dar ireversibilei alunecări în nebunie – la progresia lentă, dar sigură a

---

[306] E.T.A.Hoffmann, *op. cit.*, pp. 381-382;

profundului său rău interior. Manifestările alteralităţii[307] personalităţii sale sunt puse pe seama unui eveniment exterior: eroul asistă la trecerea pe Sena a unui convoi de nave ce par a fi trase afară din abisurile marine de un remorcher (să notăm, fugitiv, prezenţa elementului acvatic, acelaşi simbol al inconştientului încărcat de culpe ori tentaţii care apare şi în debutul nuvelei lui Chamisso). Din mulţimea de vase, atenţia e atrasă în mod special de un splendid vas alb brazilian, după trecerea căruia, brusc, protagonistul intră într-o „stare febrilă de nervi" şi o agitaţie simptomatice pentru debutul unei nebunii latente. Surescitat, cuprins de o febră atroce, personajul-narator se cufundă în anxietate, este terorizat de intuiţia unei primejdii iminente, de o spaimă fără motiv, de senzaţia de cădere sau înec. Devine insomniac, neputându-şi chema somnul nici măcar cu remediile sugerate de un medic. Rarile momente în care poate totuşi dormi sunt bântuite de acelaşi coşmar – asemănat cu cel reprodus, remarcabil, în *Coşmarul* lui Fussli – în care o prezenţă stranie, ameninţătoare, adusă la suprafaţă din tenebrele eului anxios, încearcă să-l ucidă: „simt că cineva se apropie de mine, mă palpează, se suie în pat, îngenunchiază pe pieptul meu, mă apucă cu mâinile de gât şi strânge, şi strânge, strânge… din răsputeri, să mă sugrume" (tenta naturalistă evidentă sporeşte impresia puternică lăsată de episod).

Treptat, autoizolarea în care se cufundă de acum personajul şi evoluţia rapidă a bolii psihice sfârşesc prin a da acestuia că prezenţa malefică a căpătat materialitate şi în regimul diurn. După cum ştim de la psihanalişti precum Freud, Rank sau Lacan, pe indivizii cu un psihic maladiv tocmai stările de privare senzorială îi stimulează în a se cufunda într-o activitate halucinatorie fără precedent şi cu consecinţe dintre cele mai grave. Pe aceeaşi linie, să amintim că mai toată *Clinica stărilor nevrotice*, succint descrisă de

---

[307] Am utilizat termenul pentru a sugera, de la început, nebunia latentă a personajului (or, se ştie că „Nebunia este o formă particulară a Alteralităţii prin negaţie a umanului" –Constantin Enăchescu, *Fenomenologia nebuniei*, Paideia, Bucureşti, 2004, p. 111);

André Manus în *Nevrozele şi psihozele adultului*, se poate recunoaşte în nuvela lui Maupassant. Precum, spre exemplu, tabloul „tulburărilor anxioase, de panică şi fobice", care ar conţine „tulburări neurovegetative foarte diverse", plus

> „manifestări cognitive şi afective: aprehensiuni, insistenţă obsesivă asupra unor suspiciuni sau temeri, pesimism, anticipare dureroasă a unor evenimente, hipervigilenţa în anumite sectoare şi neatenţie în altele, dificultăţi în concentrare, somn tulburat, vise în timpul nopţii şi stare de oboseală la trezire dimineaţa."[308]

Tocmai autoclaustrarea, pesimismul, delirurile nocturne şi oboseala diurnă îl fac pe cel care îşi consemnează febril stările să aibă din ce în ce mai pregnant senzaţia că *celălalt* începe să îi lase însemne ale trecerii. Treptat, acestea se schimbă în semne ale posedării originalului de către o copie superioară doar prin invizibilitate, crede – desigur, eronat – protagonistul la început. Mai mult, el este îngrozit de posibilitatea de a fi înlocuit în propria sa viaţă de către prezenţa invizibilă, reprezentantul unei rase supranaturale, superioare prin forţă, Horla[309]. Pe măsură ce se aglomerează „dovezile" existenţei concrete a adversarului, dovezi care ar traduce „clivajul său progresiv de eul conştient al personajului"[310] (carafa care se goleşte de apă în timpul nopţii, mâncarea ce dispare de pe noptieră, trandafirul smuls sub ochii săi de o mână invizibilă, cartea răsfoită de cineva şezând într-un fotoliu gol), avem chiar senzaţia că asistăm, alături de protagonistul îngrozit, glisând permanent între real şi oniric, la o confruntare dramatică – între el şi dublul său invizibil, provenit de fapt din tenebrele-i

---

[308] André Manus, *op. cit.*, p. 58 ;
[309] Una dintre constantele interpretării textului vizează, desigur, compararea lui Horla cu supraomul nietzscheean;
[310] Corin Braga, *op. cit.*. p. 162;

interioare, dar devenit aproape palpabil – pentru supremaţie.

Punctul maxim al crizei este atins în momentul în care personajul observă că oglinda în care încearcă să-şi surprindă dublul nu-i mai reflectă propria imagine: „Se vedea ca în plină zi, dar eu nu mă văzui în oglinda mea!... Era goală, limpede, profundă, plină de lumină!” Cu ajutorul instrumentului magic, simbol al cunoaşterii de sine, al subconştientului şi al revelării adevărului (ce are aceleaşi funcţii ca umbra lui Chamisso sau a lui Lenau), înţelege că sufletul nu-i mai locuieşte în trup, că s-a desprins de el însuşi, apărând în schimb în sau ca imagine a *celuilalt*. Din acest moment, singurul gând constant şi coerent care îi mai rămâne este anihilarea adversarului care, din interior, şi-a prelungit existenţa în afară: încearcă să-şi ardă casa în care crede că l-a închis pe Horla, dar nu reuşeşte decât să-şi piardă avutul şi să-şi ardă servitorii uitaţi înăuntru. Efectul cathartic nu este obţinut, iar personajul, atins pe deplin de morbul nebuniei, alege suicidul ca singură soluţie de a scăpa de tirania dublului ce i se pare că se interpune, dominator, între el şi oglindă, în fond între el şi lume.

Autorul studiului de critică psihanalitică *Dublul. Don Juan*, Otto Rank, consideră, pe bună dreptate, că

> „Dostoievski în romanul său de tinereţe, *Dublul*, a tratat tema noastră în modul cel mai impresionant şi cel mai profund din punct de vedere psihologic… Felul lent în care eroul alunecă spre nebunie, acest amestec de nebunie şi realitate, toate acestea constituie marele merit al acestei povestiri sărace în evenimente exterioare, dar scrisă cu o măiestrie inegalabilă”[311].

---

[311] Otto Rank, *op.cit.*, p.57;

La prima vedere, nefericitul personaj seamănă cu Peter Schlemihl: e un inadaptat la viaţa socială, plin de complexe de inferioritate, suferind acut de mania persecuţiei. Goliadkin se raportează însă mereu la exterioritate, chiar dacă în defavoarea sa, şi fuge de sine însuşi. Frustrat, îşi mărturiseşte dorinţa de a se face dispărut, „de a se da la fund", în faţa imaginarului complot urzit de nişte duşmani fictivi, deşi virtualmente existenţi. De aici solitudinea patologică, autoimpusă şi clamată în mai multe rânduri ca marcaj identitar („eu sunt singur, iar ei sunt totalitatea"). De aici, de asemenea, şi necesitatea imperioasă de a fi substituit, de a-şi ceda locul altuia, *celuilalt*. Exemplul cel mai clar ce denotă raportarea personajului la alteritate este demonstrat de ridicola plimbare în cupeul închiriat, când vederea şefului îi determină personajului interogaţii de tipul: „Să mă dau pe faţă sau nu? Ori să mă prefac că eu nu sunt eu, ci altcineva, unul care, să zicem, seamănă cu mine, şi să rămân, deci, indiferent?"

Spre deosebire de unele din personajele de prin plan ale prozei fantastice scrise de Gogol (maiorul Kovaleov, de pildă, construit prin apelul la un motiv frecvent gogolian, „ne-definitul, ne-constituitul, ne-stabilul, obiectul fără relief, fiinţa despre care « nu ştii ce să spui »"[312]), portretul lui Goliadkin pare a fi unul configurat în manieră dorică. În maniera în care naratorul heterodiegetic îi fixează încă de la început datele existenţiale, este însă vizibil faptul că individualitatea personajului nu are drept componente trăsăturile reale, fie ele ale sale ori ale mediului în care trăieşte, ci semnificaţia pe care o au acestea pentru conştiinţa de sine. Simptomatic, instanţa auctorială îi trasează, abil, primele linii de portret fizic apelând la motivul reflexiei:

> „După ce sări din pat, alergă la oglinjoara rotundă de pe scrin. Deşi chipul cam somnoros, cu ochii miopi şi cu ţeasta

---

[312] Lucian Raicu, *op. cit.*, p. 96;

> aproape pleşuvă, care i se înfăţişă în oglindă, nu-i oferi cine ştie ce priveliște deosebită, mai ales că la prima vedere nici nu putea atrage în mod special atenţia cuiva, posesorul lui rămase totuşi foarte mulţumit de imaginea din oglindă."[313]

Conştiinţa de sine a lui Goliadkin este, evident, deformată. Ne-o dovedesc nu numai reacţia de încântare în faţa propriei imagini din oglindă (reacţie pe care am putea-o uşor asocia, fireşte, cu „o nevoie narcisică de recunoaştere şi o suprainvestire a imaginii speculare"[314]), ci şi discursul halucinatoriu ţinut în faţa doctorului sau comportamentul său devia(n)t în restaurantul de lux. Niciodată Goliadkin nu-şi recunoaşte sentimentul latent de inferioritate (care, după cum a demonstrat-o Adler, este cheia universală de explicare a oricărei stări nervoase); dimpotrivă, se consideră superior celorlalţi, care îl persecută, din punctul lui de vedere, absolut nedrept. Neputinţa de a comunica normal, autoizolarea, inadaptabilitatea la viaţa reală, „tipicalitatea" sociologică şi caracteriologică, habitusul, fizionomia sufletească pauperă a lui Goliadkin se conjugă, nefericit, cu eşecul încercării disperate de a-şi satisface măcar impulsurile sexuale. Rezultă un antierou perfect, greu de încadrat în altă tipologie decât aceea a slujbaşului mărunt, măcinat de bârlogizare[315] sau a măscăriciului acoperit, pe tot parcursul fabulei, de ridicol.[316]

---

[313]Dostoievski, *Omul dedublat. Poem petersburghez*, în *Nopţi albe*, Traduceri de Xenia Stroe şi Nicolae Gane, Prefaţă de Mircea Ciobanu, Editura pentru Literatură, 1969, p. 172;

[314] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 200;

[315]Un reputat psiholog român (fondator al psihologiei sinergetice), Ion Mânzat, îl consideră pe Goliadkin reprezentativ pentru complexul bârlogizării, pe care îl analizează în studiul *Conştiinţa de sine a bârlogizatului*, inclus în *Psihologia sinelui. Un pelerinaj spre centrul fiinţei* (coord. Prof. univ. dr. Ion Mânzat), Editura Eminescu, Bucureşti, 2000, pp. 126-127;

[316] Într-o carte relativ recentă de *Studii tolstoievskiene*, Leonte Ivanov apreciază, just, că „Varietatea tematică, cât şi a motivelor, sunt limitate la

Pe de altă parte, un cititor obstinat în aplicarea unei grile de lectură psihanalitică poate descoperi, în fabula redusă a acestui roman, numeroase decupaje narative care ar putea susţine ideea că nefericitul Goliadkin este o *personalitate accentuată,* dacă nu cumva ar putea asocia în mod direct comportamentul personajului cu acela al unui paranoic tipic. În *Psihozele şi nevrozele adultului*, de André Manus, citim următoarele criterii de diagnosticare a personalităţii paranoice:

> „neîncrederea generalizată nejustificată şi o absenţă a încrederii în celălalt (se aşteaptă să fie înşelat, o hipervigilenţă faţă de mediul înconjurător, disimulare, neacceptarea criticilor, punerea sub semnul îndoielii a loialităţii celuilalt, căutarea unor motive ascunse, gelozie patologică); o hipersensibilitate (tendinţa de-a se simţi dispreţuit, exagerarea dificultăţilor, promptitudine în contraatac, incapacitatea de a se destinde…)."[317]

Ei bine, lui Goliadkin nu-i lipseşte niciuna din aceste manifestări. Unele sunt ilustrate, ceva mai devoalat, în discuţiile cu doctorul Rutenspitz sau cu şeful, Andrei Filippovici, altele parcă explodează în deliruri paranoice, aşa cum se întâmplă, spre exemplu, în timpul petrecerii date de familia Berendeev cu ocazia aniversării fetei, Clara (cea care constituie subiectul fanteziilor lui Goliadkin). Uluitor e faptul că şi toate tipurile de delir despre care vor scrie ulterior psihiatrii se regăsesc în comportamentul personajului care atestă, astfel, incredibilul talent al lui Dostoievski de a surprinde

---

Dostoievski. Înseşi personajele pot fi încadrate în câteva tipologii, e drept, delimitate suficient de larg: umiliţi şi obidiţi, mari damnaţi, cinici, măscărici, oameni ridicoli, ai subteranei etc." (Leonte Ivanov, în *Studii tolstoievskiene*, Editura Timpul, Iaşi, 2007, p. 7);

[317] André Manus, *Psihozele şi nevrozele adultului,* Editura Ştiinţifică, Bucureşti, pp.131-133;

patologicul personalităţii umane: „delirul pasional – erotomania, constând în iluzia delirantă că bolnavul este iubit de un personaj de regulă celebru căruia îi şi declară dragostea; „delirul interpretării" – un fel de „nebunie a motivaţiilor", în care subiectul îşi explică realitatea interioară sau exterioară printr-un sistem personal de semnificaţii, bazat pe ideea de persecuţie sau, după caz, de megalomanie; „delirul senzitiv"[318] – în care subiectul se simte în centrul evenimentelor, având un sentiment de persecuţie şi de culpabilitate. Nu mai este de mirare faptul că, în urma acceselor delirante de la petrecerea la care, nefiind invitat, se strecoară, Goliadkin este alungat din casa Berendeev în miez de noapte. Într-o stare vecină cu paroxismul, el este pregătit, în sfârşit, pentru întâlnirea cu dublul, „liée aux états morbides de la conscience qui, dans les phénomènes de cauchemare ou de délire, projette devant elle des images de ses angoisses ou de ses terreurs"[319].

Iniţial, relaţia lui Goliadkin cu dublul său ar putea fi pusă pe seama necesităţii personajului de a-şi proiecta în exterior un frate identic, dar realizat, spre deosebire de el, din punct de vedere social şi afectiv. Însă, imediat ce dublul îi apare, Goliadkin e cuprins de aceleaşi stări, prea bine cunoscute cititorului, pe care le manifestase şi faţă de ceilalţi. Fugind de însăşi imaginea sa în carne şi oase, Goliadkin ajunge acasă, unde

> „Tot ceea ce bănuise el, tremurând de groază, se petrecea aievea… Necunoscutul şedea pe patul lui, îmbrăcat ca şi el cu mantaua, cu pălăria pe cap şi, zâmbind vag, cu ochii uşor mijiţi, îl salută prieteneşte cu o uşoară înclinare a capului. Domnul Goliadkin vru să strige, dar nu izbuti; să protesteze într-un fel oarecare, dar nu avu putere. Părul i se făcu

---

[318] *Ibidem*;

[319] Pierre-Georges, *Le conte fantastique en France, de Nodier a Maupassant,* Paris, Jose Corti,1951, p.8;

măciucă în cap; aproape leşinat de groază, domnul Goliadkin se prăbuşi pe un scaun. Avea şi de ce: îl recunoscuse foarte bine pe acest prieten nocturn. Prietenul său nocturn nu era altul decât el însuşi – domnul Goliadkin, *un alt domn Goliadkin, dar absolut identic cu el* – într-un cuvânt, ceea ce s-ar chema *dublul său sub toate aspectele…*”[320] (subl. mele, E.I.)

Spre deosebire de dublul din *Elixirele diavolului* şi de cel din *Le Horla*, nedoritul *celălalt* identic cu personajul lui Dostoievski, numit ironic de acesta Golidkin-junior, îşi distruge originalul realizând tot ceea ce acesta visase, mai ales pe plan social: „le double de Goliadkine réalise exactement ce que Goliadkine voudrait accomplir, mais que sa construction artificielle et défensive de lui-même le contraint à réfuser de faire”[321]: dublul malefic se realizează profesional şi erotic, luându-i locul şi la birou, şi în inima Clarei Olsufievna. E prea mult pentru bietul Goliadkin, care se prăbuşeşte psihic tot în casa Berendeev, unde percepe că juniorul i-a luat locul şi are senzaţia că e înconjurat de o serie nesfârşită de Goliadkini. Scena finală, în care personajul este luat pe sus, dus într-o trăsură cu doctorul, care îl informează că de acum înainte va fi întreţinut pe cheltuiala statului, certifică moartea spirituală a lui Goliadkin, echivalentă de altfel cu suicidul. Deşi, la rigoare, acest final romanesc ar putea fi interpretat şi într-o cheie sociologică, aşa cum procedează spre exemplu autoarea capitolului despre dublu din *Dictionaire des mythes littéraire:*

„Pour reconnaître que Goliadkine Junior este une partie de lui-même, il faudrait qu'il s'avoue ambitieux, jouisseur,

---

[320] Dostoievski, *op. cit.*, pp. 228-229 ;

[321] Pierre Jourde, Paolo Tortonese, *Visages du double,* Paris, Nathan, 1992, p.111;

avide de luxe et d'honneur ; mais il vit dans la dénégation perpetuelle de son être et finit dans la folie, assailli par la vision de la multiplication des Goliadkine, métaphore de l'armée des petits bureaucrates ambitieux qui attendent leur avancement."[322]

În orice caz, istoria devenirii negative a lui Goliadkin este încă un caz în care dublul s-a dovedit un monstru prin excelenţă, încarnare a Sinelui, care câştigă victoria asupra Eului ca Supraeu.

Pentru a evita monotonia analitică, nu voi alege, din seria românească nu foarte extinsă, dar semnificativă de texte fantastice articulate pe motivul dublului încarnat, arhicunoscutele proze eminesciene, ci câteva din nuvelele scrise şi publicate în perioada interbelică. Mă voi opri, pentru moment, la o altă nuvelă a lui Cezar Petrescu, prozatorul pasionat nu numai de filonul realist, ci şi de „fantasticul interiorizat", de sorginte poescă. In mod vizibil, *Omul din vis* (1925) are ca pretext un motiv preluat din nuvelistica lui Poe: degradarea prin viciu a unui (anti)erou care ajunge, întocmai ca *William Wilson*, să confunde planul realităţii şi cel oniric. Confuzie în care cred că rezidă chiar punctul de rezistenţă al nuvelei (deşi nu puţini critici i-au imputat, la apariţia volumului numit chiar *Omul din vis*, tocmai acest „amestec incoerent de realitate şi închipuire", considerându-l drept principală cauză a „eşecului"[323] cezarpetrescian).

Însăşi descrierea mediului citadin, cu care se deschide nuvela, anticipează viitoarea degradare prin eversiune a protagonistului; descindem în acelaşi oraş provincial, similar cu cel din *Păianjenul negru* sau *Omul care şi-a găsit umbra*. Toate, peisaje

---

[322] Nicole Fernandez Bravo, în *op.. cit.*, p. 510 ;
[323] Pompiliu Constantinescu, *Cezar Petrescu: La Paradis general; Aranca, ştima lacurilor; Comoara regelui Dromichet; Plecat fără adresă (1900); Nepoata Hatmanului Toma*, în *Scrieri* 4, Editura Minerva, 1970, p. 278;

citadine oferind variante ale unui scenariu spaţial prin care autorul-regizor intenţionează să restituie viziunea unei lumi fizice în prăbuşire, care să anticipeze, prin dublare, decăderea lumii psihice. Cezar Petrescu vede, şi aici[324], oraşul ca un hibrid monstruos, ca un spaţiu al destrămării şi al solitudinii generalizate, expuse fără mască:

> „... o vară întreagă în infernul de aici... Tot timpul durase o secetă încropită, o arşiţă uscată care dogorea din ziduri, încingea tabla acoperişurilor, stăruia până spre miezul nopţii. Tocurile se înfundau în asfaltul de gumă... într-o vreme, tot oraşul păruse pustiu. Câţiva trecători, furişaţi pe lângă ziduri, cu batistele în mână, tamponându-şi frunţile cu batistele. Seara, nici un cunoscut..."[325]

Nici schimbarea decorului cu cel autumnal („Răsuflarea vântului scutură salcâmilor de peste zid frunze mici, îngălbenite, ovale. Era trist, umed, frig") nu aduce o modificare de perspectivă : acelaşi mediu închis, sufocant, în care o sensibilitate exacerbată nu poate traversa decât stări dintr-o gamă monocordă, glisând aşadar între nelinişte, anxietate, panică şi teroare. Exact gama trăirilor protagonistului, tânărul dezabuzat Ion Theodorescu, care nu îşi mai poate masca disperarea de a trăi perpetuu la marginea vidului existenţial, disperare derivată aparent dintr-o acută percepţie a zădărniciei universale: „ceva umilitor, cu neputinţă de mărturisit, mă paraliza nemişcat, mă osândea la această chinuire tristă, fără nici o îngăduială de evadare." Se adaugă, ca o complementaritate absolut necesară, o sumară (deocamdată) sondare a psihologiei protagonistului, care să explice dorinţa unei tentative de evadare. Din

---

[324] Unul dintre ciclurile proiectate de scriitor s-ar fi numit – semnificativ, deşi deloc original – „Târgurile unde se moare", iar altul „Capitala care ucide".

[325] Cezar Petrescu, *Omul din vis*, în *Nuvele*, Ediţie îngrijită de Mihai Gafiţa, Editura minerva, Bucureşti, 1978, p. 580;

acest punct de vedere, interesează cele câteva chei de interpretare în cheie psihanalitică a datelor sale comportamentale şi atitudinale, chei strecurate abil în câteva secvenţe confesive. Mai întâi, în mărturia despre imposibilitatea de a mai visa, premisă, după cum ştim, a nebuniei sau a prăbuşirii inerente[326]: „Nu mai am nici o fantezie de cheltuit în visuri. Am rămas cu cele de copil". Ulterior, episodul narării viselor infantile, făcută unui posibil *alter ego*, identificat deocamdată în persoana lui Alexandru, prietenul care îi înţelege drama şi îi sugerează o şansă de evadare, invocă aceleaşi premise ale viitoarei decăderi. Astfel, atât visele din copilărie, construite pe schema tentativei eşuate de zbor, soldate cu o cădere în abis, cât şi cele adolescentine, centrate pe ideea posibilului eşec la examene, sunt ca tipologie vise profetice, deci avertismente mai mult sau mai puţin deghizate asupra unor evenimente ulterioare. Ca structură şi sens, visele protagonistului configurează, aşadar, o „mitologie personalizată"[327], însă una a prăbuşirii, a zborului frânt şi a eşecului. Deşi impresia protagonistului este una cu totul contrară. Căci Ion Theodorescu şi-a dezvoltat, încă de la debutul aventurilor onirice, deci din copilărie, obsesia unui potenţial salvator: cea a unui straniu om în cenuşiu (poate un ecou din Chamisso), aici confident şi misterios protector ce îi însoţeşte paşii prin teritoriile halucinante visate, ca un *alter ego* credincios:

> „îndată ce ai închis ochii, te aşteaptă personagii care apar numai în vis; cu care devii oarecum cunoştinţă veche. Nu le-ai văzut niciodată aievea! Nici nu există în carne şi oase! Dar apar în somn, iau parte la evenimente, dispar o bucată de vreme, apoi apar iarăşi; şi prin vis, îţi aduci aminte

---

[326] Jean Chevalier o recunoaşte fără echivoc: „Fiind alternativ relaxare şi tensiune a psihismului, visul îndeplineşte o funcţie vitală: moartea sau nebunia pot fi consecinţa unei absenţe totale a viselor" (*Dicţionar de simboluri*, vol. 3, ed. cit., p. 457);

[327] *Ibidem*;

că le cunoşti din alt vis... Aşa, apare în visele mele un personagiu providenţial. El mă salvează din cele mai grozave primejdii, îmi întinde mâna când alunec într-o prăpastie, se aruncă înot să mă scoată de la înec... E un domn cu haine cenuşii, un bătrân cu mustăţile cărunte, tunse scurt, cu o figură foarte tristă şi obosită, cu o cravată îngustă şi neagră, strânsă pe-un guler tare, din care se vede vârful de metal al butonului. E întovărăşit întotdeauna de un căţel cafeniu, cu picioarele scurte şi răsucite în afară, ca labele de crocodil; un basset cu botul ascuţit şi cu urechile pleoştite. Aş şti să spun şi cum îl cheamă: Soliman!... Are o pată albă pe piept, ochii roşii, fără gene şi zgardă cărămizie, cu cataramă nichelată. Din visurile de copil, de când au apărut întâi, nu s-au schimbat niciodată, n-au îmbătrânit, îmi apar tot aşa de familiari ca oamenii întâlniţi în viaţa cea adevărată."[328]

Interesant e faptul că acum, la vârsta adultului, protagonistul nu se mai poate nici în vis salva de iminenta prăbuşire, în fine mărturisită. Ion Theodorescu este un cartofor înrăit, împovărat de datorii, conştient de propriul viciu care îl macină fără putinţă de scăpare: „o năruire înceată şi fără scăpare, o împotmolire ce avea să mă înghită în curând, pentru totdeauna, în mişuneala aceea de declasaţi şi trişori, de chibiţi şi bufoni, din jurul tripourilor." Încercarea de evadare pe care i-o oferă Alexandru este inutilă. Deşi răspunde, fără să ezite prea mult, soluţiei taumaturgice oferite de prietenul său („Cincisprezece zile de linişte, la aer după o vară întreagă în infernul de-aici are să-ţi facă mai bine decât toate calmantele"), protagonistul îşi dă foarte repede seama de ineficienţa acesteia: la ţară, pe moşia acestuia, departe de forfota oraşului monstruos, care înghite lacom viaţa locuitorilor „vulnerabili", certitudinea propriei căderi e încă şi mai vie.

[328] *Idem*, p. 582;

Mai mult, obsesia onirică se rezolvă, nefericit, în senzaţional, adâncind neliniştea premonitorie a jucătorului avid de succes, favorizându-i deplina alunecare într-un spaţiu halucinant, al tensiunii extreme, al angoasei: însoţindu-l pe Alexandru pe domeniul unui moşier decăzut, care şi-a pierdut cea mai mare parte din avere la cărţi şi acum îşi lichidează restul, naratorul îl identifică în persoana acestuia pe *omul din vis*, însoţit de acelaşi nelipsit câine cafeniu:

> „nu mai putea fi nici o îndoială: era fără nici o schimbare omul din vis. Figura lui cu linii subţiri si obosite, ochii albaştri – şterşi sub sprâncenele sure, ticul cu care-şi smulgea vorbind mustaţa căruntă, cravata îngustă înnodată pe gulerul înalt şi tare, de unde se vedea vârful metalic al butonului, hainele acelea demodate, dar periate până la ultimul fir de praf, toate îmi erau cunoscute până la cel mai mic amănunt."[329]

De aici, începe, aşadar, întrepătrunderea dintre oniric şi real, dintre vedenie şi adevăr, prin care tânărul intră într-o ţesătură complicată de stări confuze, delirante, vecine cu nebunia. La nici una dintre interogaţiile ce încep să îl macine („Ce înseamnă asta?"; „De unde ieşea vedenia?"; „Cum pătrunsese omul din vis în viaţa cea adevărată?" etc.) nu poate da un răspuns raţional mulţumitor, de aceea conchide, el însuşi, că s-a întâmplat ceva îngrozitor, că a început să-şi piardă conştiinţa de sine, într-un prim pas spre pierderea totală a simţurilor: „Desigur, aşa începe nebunia – îmi spuneam şi îmi fu deodată o groaznică şi nestăvilită frică de mine însumi."

Nu de puţine ori, are chiar senzaţia că realitatea onirică devine cu mult mai palpabilă şi mai intensă ca cealaltă – reiterează situaţiile din vis, evident însoţit, de fiecare dată, de acelaşi personaj ambivalent, împărţit acum între cele două planuri. Este motivul

---

[329] *Idem*, p. 589;

pentru care încearcă, disperat, o nouă, la fel de inutilă tentativă de evadare din această realitate alterată, constituită din aliajul extrem de puternic de real şi oniric, de fapt. Fuga de pe moşia campestră şi revenirea în spaţiul citadin, regăsit la fel de sumbru ca odinioară, nu face altceva decât să-i ofere o iluzorie senzaţie că a scăpat de obsesie. Mai mult, se readânceşte în viciul pe care îl vede, iarăşi, ca pe o metodă eficace de uitare, de cufundare într-un astfel binefăcător, deşi halucinant, joc al destinului, alături de „tovarăşii mistuiţi de acelaşi rău, atraşi unul către celălalt de o tainică asociaţie."

Prăbuşirea protagonistului devine certă abia când realul, acest real al voluptoasei adânciri în viciu, se contopeşte total, în ochii halucinaţi ai tânărului, cu visul în care i se prelungesc angoasele şi habitudinile. Într-o obişnuită seară la club, îl revede pe *omul din vis,* însoţit de acelaşi câine care îl fixează halucinant. Pretextul folosit de acesta –ştiindu-l bibliofil pasionat, ar vrea să îi arate singurul rest de avere, colecţia de cărţi rare de care încă nu s-a despărţi – este suficient pentru ca între ei să se lege un raport straniu, în care predomină mai întâi o conştiinţă similară a viciului devenit o a doua, dar mai puternică natură. În momentul în care, în camera închiriată de Ordeanu, protagonistul găseşte o fotografie a unei misterioase femei de o frumuseţe tulburătoare, pe care o părăsise pentru aceeaşi patimă devoratoare a jocului de cărţi, Theodorescu intuieşte însă că, de fapt, îi uneşte şi altceva, un ceva *de dincolo* de înţelegere:

> „Ce legătură era între omul acela şi Agata? Ce ascundea privirea cenuşie, fără sclipire de viaţă, opacă? Ce reţea nevăzută de întâmplări risipite în viaţa mea, fără nici o legătură aparentă, îşi lămureau apropieri tainice, se strângeau acum tot mai aproape, ca sforile unei curse pentru sălbăticiunile pădurii, în jurul meu şi al acestui om, strigoiul din visurile copilăriei? Şi pentru care sfârşit aceasta?"[330]

---

[330] *Idem*, pp. 602-603;

O stranie dorinţă de a triumfa asupra posibilului rival în dragoste pune stăpânire pe (ceea ce a mai rămas din) conştiinţa protagonistului. El nu intuieşte adevărata natură a amestecului de fascinaţie şi ură obscură cu care începe să îl vadă pe Ordeanu: moşierul scăpătat nu este doar un dublu încarnat al *omului din vis*, ci şi o copie fidelă, premonitorie, a propriului viitor, o încarnare perfectă a inerentei sale prăbuşiri. Simte doar o pornire de neoprit de a-l învinge, pentru a alunga toate fantasmele trecutului, într-o singură, încrâncenată partidă de cărţi cu celălalt, în acelaşi spaţiu de joc al sufletelor, clubul în care se materializează malefica viaţă nocturnă: „între mine şi Iorgu Ordeanu s-ar fi părut că e o luptă fără iertare, tăcută şi strânsă, aşa cum va fi fost între oamenii peşterilor, când se sugrumau bâjbâindu-se în întuneric să-şi smulgă un vânat sau o femeie."

Târziu, dimineaţa, simte gustul amar al victoriei, dar nu îl poate savura nici măcar după plecarea unui Ordeanu copleşit de pierderea ultimelor resurse ale uriaşei sale averi. Îngrozit de singurătate, obosit de un somn „chinuit de vedenii" (între care cea mai intensă rămâne, şi după trezire, cea a sinuciderii lângă Agata), Theodorescu decide să îl mai vadă odată pe Ordeanu. Află că acesta s-a sinucis, prelungind într-un act viu, real, actul similar consumat de personajul-narator în vis. O ultimă glisare, aşadar, a celui din urmă între cele două planuri de atâtea ori întrepătrunse ca într-un sumbru joc al destinului perfid, inexpugnabil. Rămas singur cu Soliman, care îl urmăreşte ca un martor mut al prăbuşirii celuilalt şi al decăderii proprii, protagonistului nu-i mai rămâne decât o soluţie posibilă, de această dată conştientizată cu indiferenţă: să repete gestul de eliberare al omului din vis. E sensul dublei interogaţii din final („am să cumpăr într-o dimineaţă un praf de stricnină. Pentru el? Pentru mine? Unul singur ajunge pentru amândoi"), ce unifică astfel pe deplin realitatea şi visul, cele două realităţi la fel de halucinante între care a pendulat permanent, fără vreo putinţă de scăpare. Căci jocul cu oniricul, cu un *dincolo* periculos prin trădarea realului (doar în vis

s-a putut, practic, realiza protagonistul încă din adolescenţă, transformând realitatea într-o eboşă imperfectă a acestuia), prelungit într-un şi mai periculos joc cu alteritatea reprezentată de Ordeanu, şi-a cerut tributul.

## Masca: de la tentaţia deghizării la disoluţia propriului eu

Un alt simbol plurivalent, asociat frecvent alterităţiii, este masca, recunoscută în imaginarul multor popoare drept cel mai uzual instrument al deghizării, al modificării identităţii. Pe de altă parte, utilă, în demersul sintetic de faţă, mi se pare şi o asocierea ei cu supranaturalul – o certitudine pentru enologi şi antropologi:

> „Atât în spaţiul civilizaţiilor superioare, cât şi la popoarele fără o cultură scrisă, măştile sunt expresia prezenţei fiinţelor supranaturale. Cel care îşi pune o mască se simte, în forul său interior, transformat şi în timpul cât o poartă preia însuşirile fiinţei pe care o reprezintă (zeu, demon)."[331]

Până la exemplificarea acestei contaminări a purtătorului măştii cu alteritatea pe care o reprezintă, să reiau succint câteva dintre informaţiile referitoare la acest obiect ritualic pe care le oferă în dicţionare specialiştii în simbolică sau demonologie. Se pare că în tradiţiile greceşti şi orientale, ca şi civilizaţiile minoică şi miceniană, erau recunoscute mai multe tipuri de măşti: măştile rituale, purtate în ceremoniile şi dansurile sacre, aşadar în cursul riturilor sacre, măştile de carnaval, folosite ca mijloc de deghizare, măştile votive şi, în fine, măştile de teatru. Măştile rituale, indiferent de tipologia ceremoniilor la care erau utilizate (agrare, funerare, iniţiatice), reînviau, la

[331] Hans Biedermann, *op. cit.*, p. 253;

intervale regulate sau determinate de evenimente capitale precum uniunea nupțială sau moartea, mituri centrale în imaginarul popoarelor respective, căutând în fond să îl sustragă pe om de la degradarea implicată de dușmanul implacabil necruțător, care este timpul (deloc întâmplător, era faptul că sporadic, în Europa Centrală, în perioada hallstatt din epoca fierului, morților le erau așezate pe față măști menită să ascundă degradarea facială). *Funcției sociale* sau celei de *protecție* pe care le îndeplineau măștile i se adăuga frecvent o funcție *catarctică*: practic, cu ajutorul lor, individul comun se putea purifica, văzându-și existența și moartea viitoare înscrise într-o dramă colectivă al cărei sens în sfârșit îl înțelegea și, în sfârșit,căpătând conștiința propriului loc în univers.

Comentând o remarcabilă lucrare despre măștile dogone, scrisă de Griaule, Gilbert Durand atribuie măștii semnificații profunde, legate de raportul religiosului cu esteticul:

> „Măștile « sunt în avangarda apărării împotriva morții », după care se laicizează și devin un sprijin al emoției estetice pure. Tocmai în această trecere de la religios la estetic se situează magia si ritualul său imitativ și de dublare a lumii: inițial marea mască e o imitație (*Biblie*) imputrescibilă a strămoșului. Abia când imaginația magică își pierde « caracterul ei operațional », se convertește în estetică. Masca și dansul fiind niște activități figurative, în timp ce ritmul și pictura sunt deja de ordinul semnului. În sfârșit, măștile și dansurile se degradează în pure reprezentări de « operă comică ». Dar cine nu vede oare că acest inventar al imaginarului, de la marele mit sacru la emoția estetică pur laică, este axat în întregime pe fundamentala sa inspirație care e de-a scăpa de moarte și de vicisitudinile timpului?”[332]

---

[332] Gilbert Durand, *op. cit.*, pp. 404-405;

În ritualurile de iniţiere, măştii i se atribuie un înţeles oarecum diferit: cea pe care o poartă iniţiatorul întruchipează duhul care îi învaţă pe oameni sensurile vieţii, iar cele pe care le schimbă novicele –*simboluri ale vechii identităţi* – trebuie să îi insufle acestuia convingerea că vechile lui trăiri, în mare parte descendente, mor, odată cu vechiul eu.

De cele mai multe ori, măştile de carnaval erau menite exteriorizării tendinţelor demonice ale omului; din acest motiv, în ele doar aspectul inferior era reprezentat spre a fi ulterior alungat. Astfel, „masca operează ca un fel de catharsis. Ea nu ascunde, ci, dimpotrivă, dezvăluie tendinţele inferioare, ce trebuie izgonite”[333].

Se considera însă că uneori actorul care-şi punea o mască se şi identifica cu ea, în aparenţă sau printr-o apropiere de tip magic; de aici, o altă conotaţie a obiectului: masca devine uneori *simbol al unei identificări*. Aceasta din urmă a prilejuit, poate, cea mai bogată reprezentare a obiectului în literatură şi cinematografie, mai exact în ficţiunile literare sau cinematografice având drept protagonişti indivizi –fie actori, pentru care măştile reprezintă un fel de obligaţie profesională, fie simpli purtători ocazionali ai obiectului – care se identifică perfect cu masca, ajungând să nu mai poată scăpa de ea, deci devenind incapabili să mai evadeze din identitatea conferită de obiectul respectiv.

Semnificaţiile simbolului sunt, după cum vedem din simpla inventariere a tipologiilor recurente ale obiectului, extrem de bogate, dar ele nu se opresc aici. Să mai amintesc doar câteva: uneori, măştile au o *putere magică*, apărându-l pe purtător de cei care-i doresc răul, indiferent din ce lume – reală sau supranaturală - ar proveni aceştia; alteori, ele sunt utilizate de membrii unei secte sau ordini secrete (de tipul frăţiilor sau al temutului Ku-Klux-Klan) nu atât în scopul deghizării, cât în scopul relevării propriei puteri, inaccesibile celorlalţi „neiniţiaţi” şi pentru a stârni groază.

---

[333] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 273;

*Instrument de răspândire a terorii*, aşadar, masca se poate transforma şi în *instrument de posedare*, atunci când cel ce o poartă doreşte să capteze forţa vitală ce se scurge, lent, în momentul morţii altei fiinţe, din corpul acesteia. E deci, în acelaşi timp, mai mult decât o simplă *formă de captare a energiilor* risipite prin lume, ce ar reprezenta altfel un real pericol, împiedicând pe cei vii să îşi continue existenţa după rânduielile fireşti, transformându-se într-un *mijloc vizibil de stăpânire şi control al lumii invizibile*. Şi, în fine, masca poate conota însăşi ideea de *dualitate şi complementaritate* (a se vedea, spre exemplu, măştile din Africa Centrală, având două feţe, una albă şi alta neagă, sau cele două măşti ale lui Ianus).[334]

Mediatoare între două forţe, cea captivă şi cea captatoare, masca reprezintă şi pentru cel ce o poartă o primejdie evidentă: rolurile se pot inversa, iar atunci purtătorul ei, care nu mai posedă puterea, se trezeşte el cel posedat de celălalt; intervertirea celor două personaje poate fi evitată doar dacă purtătorul măştii, reprezentantul iniţial al puterii, recurge înainte de ritualul propriu-zis al posedării celuilalt la o serie de pregătiri preliminare, ce constau de obicei în jertfe şi interdicţii.

Teatrul contemporan occidental regăseşte uzajul măştii (redescoperire care nu e străină nici de reteatralizarea teatrului şi promovarea expresiei corporale), datorită unor motivaţii antropologice (imitarea elementelor, credinţa într-o transsubstanţializare), dar mai ales ale unora psihologice: observarea celorlalţi fiind la adăpostul privirilor acestora, eliberarea de pulsiuni interioare şi interdicţii de clasă ori sex. Actorul aflat în spatele măştii trebuie să facă faţă unei dificultăţi suplimentare: ascunzându-şi chipul, el renunţă astfel voluntar, în virtutea rolului, la expresia psihologică, cea mai în măsură să ofere o serie de informaţii utile spectatorilor, dar e nevoit să o suplinească prin altceva:

---

[334] Pentru detaliere şi exemplificare, a se vedea Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, pp. 274-275 ;

> „Le comédien est contraint de compenser cette perte de sens et ce défaut d'identification par une dépense corporelle considérable. Le corp traduit l'intériorité du personnaje de manière très amplifiée, en exagérant chaque geste: la théâtralité et la mise en espace du corps en sortent considérablement renforcées"[335].

Acesta nu este singurul pericol ce îl pândeşte pe actorul purtător de mască: personajul jucat de acesta este deseori derealizat, din moment ce între spectator şi actor se interpune acest obiect, un corp străin în fond, împiedicând identificarea primului cu personajul interpretat de cel de-al doilea (motivaţie pentru care masca e utilizată, mai ales în teatrul modern si contemporan, tocmai când punerea în scenă ori viziunea regizorală încearcă să împiedice un potenţial transfer afectiv).

Evident că, atât în literatură, cât şi în cinematografie, personajului care, din cauza uzajului prelungit al măştii/măştilor, îşi pierde identitatea iniţială, în favoarea identităţilor de împrumut, i se atribuie cel mai frecvent chiar meseria de actor. Căci actorul este cel mai predispus jocului de-a identitatea străină, joc uneori periculos, când între profesie şi viaţa privată nu există o delimitare prea precisă. E adevărat că ţine de însuşi specificul actoriei obnubilarea temporară a propriului eu, părăsirea lui la intrarea în teatru. Într-un interesant studiu despre actorie, utilitatea măştilor şi a machiajului, Hélène Cixous vorbeşte chiar despre un îndelungat „drum al umilinţei şi al sacrificiului", la capătul căruia actorul se găseşte în faţa unui nou *eu* care devine, ca în parabola sufită, un *eu-care-eşti-tu*:

> „Il en est du chemin qui mène l'acteur vers le personnage un peu comme de celui qui, à travers l'épreuve d'amour, amène l'ami chercheur à l'ami cherché dans la parabole

---

[335] Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 198;

> sufie: Vient un homme frapper à la porte de son ami. « Qui es-tu? », demande l'ami. « C'est moi », répond le visiteur. « Alors va-t-en, je ne te connaîs pas, puisque tu ne me reconnais pas... ». Revient l'homme tout brûlé d'amour et de besoin après une année de méditation: « Qui es-tu? », demande l'ami. « Je suis toi », répond le visiteur. Alors la porte s'ouvre, et toi et moi sont enfin assis dans le jardin, toi et moi, avec deux visages mais une seule âme. Pour que la porte s'ouvre qui donne sur Toi, le personnage désiré, il faut que moi-qui-ne-suis-pas-toi ait réussi à s'oublier"[336].

Abordări nelipsite de interes ale acestei subtile problematici identitare am putut descoperi chiar în proza scurtă a unor autori de raft secund sau terţ din literatura noastră, care (poate şi din cauza poziţiei în canonul literar românesc) au cultivat subiecte considerate, în epocă, mai degrabă marginale. Simbolistul minor Dimitrie Anghel, spre exemplu, a intuit perfect, în povestirea *Omul care s-a pierdut pe sine* (1911), drama actorului care, prin instrumentarul deghizării, aspiră să obţină veşnica tinereţe şi frumuseţe:

> „O perucă, o labă de iepure, un borcănaş cu *cold cream* şi altul cu carmin, iar peste toate, un nor impalpabil de pudră erau de ajuns ca să-şi facă o eternă tinereţe. Pe umeri, o mantă lungă, frumos aruncată, ciorapii bine traşi pe pulpele artificiale de cauciuc, mâna elegant deprinsă să salute atingând uşor pământul cu pana albă a tricornului sau a sombrerului de muşchetar, îl făceau netăgăduit de frumos şi îi câştigase faima de amorez irezistibil."[337]

---

[336] Hélène Cixous, *Invisible visible, visible invisible*, în *Le visage*, ed. cit., p. 161;

[337] Dimitrie Anghel, *Omul care s-a pierdut pe sine*, în *Oglinda fermecată. Poezii şi proză*. Postfaţă şi bibliografie de Victor Atanasiu, Editura Minerva, Bucureşti, 1983, p. 261;

Preţul iluzoriei tinereţi – aparenţă de scenă, pierdută imediat după înlăturarea, în culise, a adjuvantelor metamorfotice – este prea mare: coborât de pe scena ce îi asigură, temporar doar, impresia că este *altul*, actorul nu îşi mai poate regăsi viaţa anterioară, eul social: „el nu se mai simţea în largul lui între oamenii adevăraţi şi nu mai putea să înţeleagă viaţa în afară de teatru."

Povestirea nu se axează, însă, pe problematica pierderii identităţii proprii de către actorul care trăieşte atât de mult sub luminile rampei încât ajunge să îşi pulverizeze eul într-o mulţime de alte euri jucate, deci doar mimate. Interesul autorului se deplasează imediat un eveniment banal care deviază atenţia cititorului mai degrabă spre o parodiere a condiţiei de marionetă a actorului. Într-o primăvară ce îl ameţeşte cu fireştile „miresme" provocatoare de imbolduri erotice, actorul este atras iremediabil de o vecină –care, în trecere fie spus, nu văzuse vreun spectacol în viaţa ei- căreia decide să îi declare cât mai grabnic amorul nemimat. Din păcate, însă, este incapabil să pronunţe vreun cuvânt care să îi aparţină lui însuşi sau să schiţeze un gest autentic: „Imboldit, cel ce fusese atâţia amorezi, şi făcuse atâtea victime imaginare, schiţă un gest, dar simţind că nu-i al lui şi că-l făcuse altă dată în cutare rol, îl lăsă neisprăvit. Prin cuvinte vru să exprime atunci ce nu putuse gestul, dar gura lui rămase deschisă şi nu grăi nimic."

Protagonistul devine şi ţintă a ironiei auctoriale, nu doar a vecinei, posesoarea unui „surâs luminos ca o scânteiere de rampă", în al cărei „râset clar", batjocoritor, se sfârşeşte tentativa actorului de a trăi real. Ridiculizându-şi personajul, autorul nu adânceşte subiectul, dorind parcă să îşi convingă cititorii de faptul că drama lui provine pur şi simplu din neputinţa personajului de a mai convinge femeia, subiectul firesc al fantasmelor solitarului însetat de dragostea nemimată, de sinceritatea sentimentelor sale:

> „Sufletul lui însă era plin şi cald de iubire şi el nu mai era

> nicăiri, dragostea îl chema şi adevăratul el nu mai putea să se regăsească... Şi trist ca bietul Schlemihl, cel ce nu-şi pierduse umbra, dar se pierduse pe el însuşi, îşi dezlipi faţa boţită de pe ostreţe şi plecă cu pasul tărăgănat spre lumea lui artificială."[338]

Afirmam, ceva mai sus, că uneori se crede în puterea magică a măştilor de a-şi proteja purtătorul de cei care-i doresc răul, indiferent din ce lume – reală sau supranaturală – ar proveni aceştia; la fel, că măştile pot deveni un abil instrument de răspândire a terorii, mai ales când personajul reprezentat prin intermediul lor este o ilustrare hidoasă a maleficului. Iată, formulată în termeni dintre cei mai simpli, ideea ce stă la baza unei schiţe a lui Macedonski, intitulată chiar *Masca* (1892). Deşi inspirată de celebra nuvelă fantastică a lui Poe, *Masca Morţii roşii*, subiectul e străin de filonul fantastic[339], mai degrabă parodiat de autorul român, care doar împrumută ideea răspândirii de groază prin intermediul unui obiect ce îl reprezintă pe *celălalt*[340]. Acţiunea se petrece, ca în capodopera deimografică a lui Poe, în noaptea Anului Nou, şi tot în casa unui tânăr aristocrat. Andrei Licescu, posesorul recent al unei frumoase moşteniri, se pregăteşte „tânăr şi frumos în mijlocul eclipsei de aur a oglindei, să sfârşească anul vechi între butelcile de şampanie ale unei

---

[338] *Idem*, p. 262 ;

[339] Mi se pare de altfel surprinzătoare atât includerea schiţei în antologia de proză fantastică românească *Masca. Proză fantastică românească* (Prefaţă şi antologie de Alexadru George. Editura Minerva, Bucureşti, 1982), cât şi motivaţia antologatorului, care în prefaţă se arată convins de faptul că „în doar câteva pagini se schiţează cu suficientă pregnanţă câteva motive care fac din autorul ei un precursor preţios al genului". Ceva mai departe, totuşi, recunoaşte că „fantasticul nu există aici doar pentru unele dintre personajele povestirii, în timp ce cititorul e pe deplin edificat asupra inexistentă aici doar pentru unele dintre personajele povestirii, în timp ce cititorul e pe deplin edificat asupra inexistenţei fenomenului supranatural" (p. XIX);

[340] În sensul atribuit termenului de Ştefan Afloroaei, în *Lumea ca reprezentare a celuilalt*, ed. cit.;

petreceri de prieteni"[341]. Perfect lucid (încă) şi cu totul netulburat de semnificaţiile latente ale specularului, personajul nu cade în ispita de a confunda zgomotele bruşte, doar aparent ciudate, care tulbură deodată „liniştea îngrijorătoare a casei", atribuindu-le cauza perfect logică: nişte hoţi încearcă să îi spargă casa luxoasă ce pare, datorită întunericului şi a perdelelor trase, pustie. Inteligenţa practică, îmbinată cu un natural instinct al supravieţuirii, îl îndeamnă să recurgă la un subterfugiu salvator: deghizarea în diavol, singura posibilitate prin care tânărul lipsit de alte mijloace de apărare poate să îngrozească hoţii:

> „ (...) blondul tânăr păşi tot netulburat către un scaun pe care se afla desfăşurarea mătăsoasă de domino roşu şi masca oribilă de Satana cu cari, la balul din ajun, azvârlise în iadul voinicesc al vârstei roze mai mult de un înger anostit de serafice simfonii. Şi, pe când în camera lăturalnică, scrinuri şi dulapuri, silnic, vărsau pe covoare tainicele avuturi ale coprinsurilor, el, – blondul tânăr, – îmbrăca mantia cea roşie de demon cu aceeaşi linişte ca şi cum ar fi fost să plece iar la balul din ajun, şi cu masca pusă pe obraz – Satană cu ochi electrici şi cu rânjire îngrozitoare, –apărea, – vedenie! – în pragul uşei pe care o deszăvora cu zgomot.
>
> Trei strigăte şi pasuri de bestii ce se lungeau într-o fugă răpăitoare răsunară prin coridoare şi muriră înăbuşite în zăpada albăstrie ce troienea curtea..."[342]

Atmosfera nu e terifiantă, astfel, decât pentru bieţii jefuitori, singurii care nu cunosc trucul protagonistului şi fug îngroziţi de apariţia malefică, născută din „tenebrele nopţii" pentru a le spori

[341] Al. Macedonski, *Masca*, în *Masca. Proză fantastică românească*, ed. cit., p. 43 ;
[342] *Idem*, p. 44 ;

teama de a nu fi prinşi şi pedepsiţi (în timp ce nici personajul principal, nici cititorul nu au cum să ezite în a cataloga faptele drept reale, şi nu supranaturale). Finalitate deloc surprinzătoare a episodului cu totul verosimil, construit în opoziţie netă cu cel poesc, ţintă a ironiei autorului însuşi, care exclamă, pe urmele lui Caragiale: „Este că în lume totul nu atârnă decât de mască."

O exploatare inedită a motivului măştii întâlnim într-o nuvelă mai puţin cunoscută a lui Cezar Petrescu, intitulată *Păianjenul negru*[343]. Ultima variantă a acesteia (apărută în „Flamuri", XVIII, 22, 15 nov.-1 dec. 1924) are un debut elocvent, ce anunţă preminenţa tematică a procesului dedublării, asociat cu pulverizarea identităţii prime a personajului într-o serie de false identităti, de roluri sociale, inutil jucate:

> „Cu lumânarea apropiată în faţa oglinzii, Henric al IV-lea îşi cerceta amănunţit, pentru a zecea oară poate, cutele din jurul ochilor. Sticla cu valuri vinete şi cu argintul pe dedesubt mâncat de umezeală răsfrângea o figură pe care el n-o recunoştea. Zadarnic se ridica în vârful picioarelor, se apleca într-o parte, căutând un colţ de unde oglinda să nu-i arate chipul prea oval sau fruntea prea turtită, aşa cum se văd feţii monstruoşi din borcanele muzeelor. Dincolo de luciul aburit, ca dintr-o lume stranie a spectrelor, răspundea fiecărei mişcări, sub şfichiul pâlpâit al lumânării, un cap plumburiu, cu ochi reci, de mort."[344]

Dedublarea este determinată, de această dată, de revelarea propriei îmbătrâniri, deci de un fenomen natural, care însă este

---

[343] Textul a avut cele mai multe variante integrale (trei la număr) din toatproza lui Cezar Petrescu, ceea ce sugereaă interesul deosebit al autorului faţă de problematica actoriei ca pierdere a propriei identităţi şi ancorare într-o serie de identităţi false, deci într-o alteritate ostilă.

[344] Cezar Petrescu, *op. cit.*, p. 344;

perceput de protagonist ca fiind cel care îl aşează sub iminenţa spectrului morţii. Căci, într-adevăr, „Pentru toţi cei vii, adică pentru toţi muritorii, îmbătrânirea este, într-adevăr, o dată cu trecerea anilor, forma pe care o ia lumea de dincoace o devenire mărginită inevitabil de moarte. Nu este cumva îmbătrânirea un fel de moarte diluată, o clipă continuată, mărită la dimensiunile intervalului?”[345]. Cezar Petrescu intuieşte, mai mult decât acest adevăr fundamental, intensitatea cu care îl trăieşte actorul. Căci acesta trăieşte, între alţi muritori artişti, una dintre cele mai acute forme ale disperării provocate de spectrul îmbătrânirii şi, prin el, de inevitabila alunecare spre neantizarea fiinţei. El percepe blestemul ridurilor cu totul altfel, şi mult mai clar decât umanitatea obişnuită, ancorată în cutume care să asigure, măcar temporar, trăire intensă a clipei şi astfel o dorită uitare a inexorabilei treceri. Lui, dintre toţi oamenii, veştejirea figurii şi a întregului corp, imposibil de mascat la infinit, îi apare ca un prim semn tragic al apropiatei disoluţii, pentru că, o dată cu ea, pierde posibilitatea jucării unor anumite roluri, deci şi posibilitatea deghizării în spatele unor măşti care să îi inducă –măcar în spaţiul scenei astfel salvatoare – sugestia tinereţii eterne:

> „Se mai privi încă o dată în oglinda ostilă. Din lumea de dincolo, îl ţintui, indiferent, un om indiferent, un om cu obrajii necunoscuţi, cu ochii gelatinoşi şi cu barba postişă. Apropie obrazul mai tare de sticlă şi se privi sever, în fundul ochilor. Omul de dincolo îl înfruntă, atent, cu nepăsarea neliniştitoare din lumea lui de umbre. Simţi o bătaie de inimă, ca şi cum omul acela exista cu adevărat; îl pătrundea prin ochi în cuget şi neîndurat îl osândea.”[346]

---

345 Vl. Jankélévitch, *Tratat despre moarte*, Editura Amarcord, Timişoara, 2000, p. 179;

346 Cezar Petrescu, *op. cit.* ;

Revelaţia alterităţii/ alterării sale existenţiale i se acutizează în atmosfera sumbră, bacoviană, a târgului provincial unde trupa sa de teatru dă reprezentaţii altminteri considerate sclipitoare. Întâlnirea cu un fost coleg de şcoală, care îl invită într-o cârciumă „dosnică, cu obloanele verzi, ermetic ferecate", unde procesul anamnetic se poate defăşura în voie, are consecinţe nefaste asupra ambelor personaje: „amândoi răscoliseră în morminte. Amintirea îi scutură ca un fior rece... nu mai duceau fiecare cu dânşii decât un fior rece de scrum." În conştiinţa şi aşa măcinată de regrete a protagonistului, versurile stupide pe care le recita odinioară („Lângă icoană în umbra cea mai neagră,/ Păianjenul negru o pradă pândeşte,/ Şi pânza o strânge cu aprigu-i cleşte,/ Dar aripa nu e... Dar aripa nu e...") încep să reverbereze semnificaţii sumbre. Captiv, pradă a fixaţiei morţii violente, protagonistul încearcă încă, inconştient, să i se opună. Fuga de întâlnirea cu propriul sine, cu propriile fantasme, acum de o claritate înspăimântătoare (spectrului îmbătrânirii şi al însingurării, intuit şi înainte, adăugându-i-se acum şi conştiinţa dublei ratări –în profesie şi în fuga de o identitate nedorită, de orfan lipsit de un model patern viabil) este însă inutilă, cu atât mai mult cu cât personajul alege, pentru a nu rămâne singur cu obsesiile prevestitoare, funeste, să îşi revadă colegii actori, de fapt singurii pe care îi mai cunoaşte în târgul sumbru. În localul de noapte în care îi întâlneşte nu poate în nici un caz să scape de propriile angoase, dimpotrivă: protagonistul pare a începe, abia acum, a le vedea adevărata identitate dincolo de masca socială („Haralamb Tărcuş vedea lucrurile, oamenii, jucând într-o împăienjenire, dublându-se, irizând într-un curcubeu"). Ca şi actorii de meserie, rătăcitori prin lume, tipice exemplare ale tagmei, „ceată de saltimbanci, vietăţi hrănite şi adăpate în toate cafenelele ţării, ca să distreze, să se lase pipăite, să înveselească o noapte oamenii necunoscuţi", toţi par, acum, cufundaţi în aburii alcoolului şi ai dorinţei, „măscărici ai lumii", amplificând sugestia *lumii ca teatru*.

Spectacolul vieţii este o copie eşuată a spectacolului scenei, neputând oferi, ca cel de-al doilea, iluzia altui adevăr, nici măcar certitudinea măştii. O ştie poate cel mai bine protagonistul, care optează, faţă de ceilalţi, pentru masca tăcerii, şi care, oricum, nu mai cunoaşte sensul logosului (simptomatică, pentru el, este exprimarea mentală în replici din piesele pe care le ştie pe dinafară, sugestie a faptului că nu e capabil să mai trăiască viaţa din afara scenei fără să se raporteze la ea, deci că pentru actor chiar propria identitate nu mai e decât cel mult o copie a identităţilor jucate). Pierzându-şi, aşadar, propria identitate în favoarea unor identităţi împrumutate, prin simulare, prin joc, omul Haralambie Tărcuş nu mai poate fi suplinit de actorul Haro Ditarca. Singura soluţie, anticipată de obsesia păianjenului negru, este sinuciderea, spre care converge treptata prăbuşire a personajului într-un sine tenebros.

Critica a optat, de regulă, pentru „Motivarea actului funest… prin boala sufletului, care nu mai poate servi trupului"[347]. Actul suicidal mi se pare însă mai degrabă rezultatul unei tensiuni identitare de o intensitate extremă (tipică pentru actorul care, crezând prea mult, adoptând chiar identităţile mimate pe scenă, deci odată ce şi-a pierdut adevărata identitate în favoarea măştii, nu mai e capabil să şi-o recupereze altfel). Acesta e, de altfel, sensul finalului, care îl surprinde pe Haralambie Tărcuş în camera de hotel, incapabil să mai adoarmă, îngrozit de tăcerea, de decorul grotesc în care se află acum şi pe care îl va schimba, în viitorul oraş, cu altul similar, de reiterarea, „mâine, poimâine, întotdeauna, fără sfârşit", a aceloraşi acţiuni şi gânduri. În momentul în care zăreşte pe tavan păianjenul negru nu mai ezită; căci „ceva se lămurea, luminos, hohotitor. Un gând înăbuşit de mult, în toate nopţile de nesomn, în toate nopţile fără sfârşit. Nu-l mai înspăimântă. Sări din pat uşurat." Sinuciderea vine, astfel, firesc, ca o confirmare a intuiţiei anterioare, poate ca o împlinire a destinului tragic, în care arta nu poate suplini viaţa, iar

[347] Mihai Gafiţa, în *idem*, p. 667;

opţiunea pentru deghizare, pentru mimare, nu poate substitui trăirea adevărată.

O proză a lui Oscar Lemnaru, *Masca* [348], abordează o altă faţetă a simbolului. Subiectul şi tratarea lui amintesc totuşi la fel de bine de textele fantastice în care umbra, omolog al măştii din nuvela lui Oscar Lemnaru, sau uneori portretul captează adevărata esenţă a protagoniştilor, într-un ciudat proces de vampirizare a acestora (ca *Umbra* lui Andersen sau *Portretul lui Dorian Gray* al lui Wilde). Personajul-narator este martor la o serie de întâmplări ciudate, ce au loc în spaţii revelatorii, configurând un fel de labirint infernal, în care cei patru protagonişti coboară, pas cu pas, pentru a li se releva monstruosul şi grotescul interior, pe care pojghiţa subţire de civilizaţie nu a fost suficientă pentru a o ascunde. Nu întâmplător, experienţa lor începe miezonoptic („în noaptea Anului Nou 192...”), deci la miezul unei nopţi sugerând deschiderea spre dualitate, spre dublul hotar al timpului şi al lumii. Totul în preambulul descriptiv sugerează, de altfel, dualitatea, ambivalenţa –scriitorul exploatând conotaţiile antinomiilor ordinar-extraordinar, comun-elitist, real-ireal, iluzoriu-esenţial etc. atât în descrierea umanului, cât şi în cea a obiectualului, a inanimatului. Astfel, lumea comună preferă divertismentul în sensul exact al termenului, dansând într-o încăpere asociată vizibil cu reflecţia imperfectă, violenţa şi carnavalescul:

> „În sala cea mare, candelabrele spintecau atmosfera cu tăişuri de lumină, în vreme ce *oglinzile*, care formau tapetul pereţilor, păreau gata să plesnească din pricina infinitelor mişccări săvârşite de oaspeţi, mişcări care se înghesuiau deodată în *pasta obosită a răsfrângerii*. Împinse de zvârcolirile unui cântec sălbatic, perechile dănţuitoare se strecurau unele printre altele, împletindu-se de ca şi cum

[348] inspirată, se pare, dintr-un motiv prelucrat în comedia grotescă *La maschera e il volto*, de Luigi Chiarelli (1913);

> viețile lor ar fi fost niște neînsemnate fire în urzeala unui straniu război de țesut, plutind în uriașe înălțimi deasupra existenței omenești"[349] (subl. mele, E.I.)

În mod evident, simbolul ce polarizează, deocamdată, posibilele semnificații ale fabulei este oglinda. Lumea extra-ordinară se retrage într-o încăpere mică, semiobscură, al cărei mobilier conotează, prin bizareria construcției, lucifericul, dar în sensul blagian, de cunoaștere și relevare a adevărului:

> „Alături de această sală în care, ca pe un povârniș al existenței, se rostogoleau viețile omenești într-o întreagă uitare de sine, se găsea o odaie cu mult mai mică, de formă aproape rotundă, cu tavanul boltit; biblioteca circulară închipuia, față de rotunjimea pereților, un inel interior... Inelul interior mai era întrerupt în dreapta, pentru a lăsa loc unei uși, ca o poartă îl lemnul căreia o daltă iscusită închipuise ființe neînțelese ca acelea care, pesemne, mișună în lumea întunecată a iadului." [350]

Nu am ales întâmplător termenul utilizat anterior, „elită": eroii bizarei întâmplări ce constituie miezul poveștii sunt aleși exact din categoriile intelectual-artistice care să o indice fără greș: gazda, Rivarol, e sculptor, Luigi e actor, Liens probabil filosof, iar naratorul-martor scriitor, „adică născocitor de conflicte". Preocuparea comună a protagoniștilor, care îi va lega, straniu, ca într-o frăție a întunericului, este absolutizarea măștii, nu atât ca simbol al tensiunii, cât al substituirii identitare. Provocarea le este lansată, în termeni lipsiți de echivoc, de Liens, care suscită la

---

[349] Oscar Lemnaru, *Masca*, în *Omul și umbra,* Ediție îngrijită și prefațată de Mircea Braga, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975, p. 177 ;
[350] Oscar Lemnaru, *op. cit.*, pp. 179-180;

maximum curiozitatea celorlalţi, îndemnându-i să înceapă un periculos joc cu identitatea, în fond cu viaţa proprie:

> „de cele mai multe ori, oamenii cred că deduc printr-o inexplicabilă intuiţie gândurile altora când –în realitate- ei le surprind înlăuntrul lor, numai din pricină că mimează fără să vrea gândurile şi mişcările acestora. Schimonosiţi-vă figura ca oamenii chinuiţi de dureri şi veţi simţi durerea lor mai bine decât v-ar îngădui cea mai largă compasiune sau cea mai profundă înţelegere. Lipiţi-vă peste obraz o mască de cucuvaie şi ochii voştri, da, ochii voştri nu vor mai vedea decât pe întuneric."[351]

Experienţa teribilului schimb între identitatea reală şi cea seemnificată de obiectul magic nu poate avea loc decât într-un spaţiu propice, cvasiezoteric, un castel din S..., „care, chiar după aspectul exterior, părea sortit extravaganţelor", unde, mai mult, personajele ajung la capătul unei ciudate călătorii, pe care ulteriornu o mai pot păstra în resorturile sparte ale memoriei. Aici, după un cumul de stări cvasicataleptice, Rivarol reuşeşte să creeze un splendid artefact, o mască ilustrând perfect trăsăturile tigrului, a cărei simplă vedere este suficientă pentru a-i îngrozi pe ceilalţi prieteni: „cred că nu voi uita nicicând masca făurită de Rivarol tigrului plăsmuit din ceară, figura aceea de o înverşunată sălbăticie, care tălmăcea întocmai vrerea înfricoşată a lui Leins."

În noaptea în care figura mimetică este gata, deşi nu poate scăpa de impresia că îl aşteaptă o „blestemată stigmatizare", Luigi, actorul obişnuit cu schimbarea măştilor umane, îşi lipeşte pe obraz masca felinei întruchipând agresivitatea extremă. În zilele ce urmează, comportamentul său este încă duplicitar, neputându-l convinge pe deplin pe ceilalţi de reuşita straniului experiment:

---

[351] *Idem*, p. 180;

> „Se scurseră multe zile, în care Luigi începu să-mi apară când ca o păpuşă trasă de sforile unui destin suprapus, când un om care-şi bătea joc de noi, bieţi amatori de mistere, când nevrednic şi umil ca un clovn căruia spectatorii îi acordă sentimente străine de el, când puternic, stăpânind o felină şi sălbatică trufie."[352]

La o analiză atentă a textului, este evident că suita de comparaţii relevă sugestiile expresive ale schimbării benevole a rolurilor în care rezidă, în definitiv, experimentul. Purtând masca fiarei, Luigi devine capabil de a domina, printr-o forţă similară cu a animalului, pe muritorii de rând, deci masca devine instrument de transfer, dar în acelaşi timp de relevare a laturii interioare demonice; dar purtătorul unei măşti de o asemenea forţă nu i se mai poate sustrage, devenind el însuşi o simplă marionetă, o fantoşă a unui păpuşar nevăzut care e însuşi destinul. (Evidenţa acestei din urmă posibilităţi de interpretare nu lipseşte nici din restul textului, naratorul neuitând să precizeze că „Luigi rătăcea orb pe nişte cărări luminate şi întunecate de un formidabil magnetizator").

Finalul poate fi cu uşurinţă ghicit: purtătorul măştii feroce se transformă într-o perfectă simbioză de om şi fiară, în el coexistând deopotrivă trăsăturile fiziologice şi caracterologice ale ambilor naturi. Omul cu înfăţişare de tigru, ce poate fi lesne confundat cu un „tigru cu înfăţişare omenească" se repede asupra unuia dintre cei doi creatori ai săi (dacă sculptorul Rivarol îi fusese un autentic homo faber, creându-i noua faţă şi noua identitate, Liens îi fusese cu siguranţă creatorul mental). Atacatul, Liens, intuind violent noul raport de forţe, înţelegând, altfel spus, că a devenit o victimă a propriei creaţii revoltate împotrivă-i, are puterea de a mai sugera o cale de scăpare din ghiarele fiarei dezlănţuite: „întoarceţi fiara cu

---

[352] *Idem*, p. 182;

fața spre oglindă”, în timp ce ceilalți doi încearcă să smulgă masca. Actul prin care el speră ca autenticul Luigi, cel dinaintea experimentului identitar, să iasă la suprafață eșuează însă. Simptomatic, eșecul experimentului devine *transparent* abia în reflecția împovărată de semnele dezumanizării protagonistului:

> „... dar, când îl întoarserăm spre oglindă, imaginea pe care noi o vedeam în oglindă și noi, și Luigi, era a tigrului născocit de Rivarol. Luigi sfârșise a mai fi om, iar oglinda, obișnuită cu mai multă reflexie decât oamenii, prinsese imaginea lăuntrică a actorului, refuzându-i o înfățișare care, de altfel, nici nu i se mai potrivea...”[353]

La fel cum Erasm Spikher, protagonistul *Poveștii imaginii pierdute* a lui Hoffmann, vede în oglindă noua viață a imaginii sale pierdute, martorii straniei schimbări a lui Luigi privesc în instrumentul uzual al reflectării noua lui identitate. Dovadă a forței iluzoriului ajuns la rang de realitate mentală:

> „Vechea devalorizare a imaginii sau a aspectului superficial, bănuit întotdeauna că trădează fondul, dispare în fața dorinței și a realității artificiului. Termenii condamnării platonice se inversează și fenomenologia renunță la iluzia unei lumi de dincolo de aparențe.”[354]

---

[353] *Idem*, pp. 183-184;
[354] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 233;

## Oglinda revelatorie, treaptă spre alteritatea interioară

În multe dintre operele la care m-am referit mai sus, reflectarea într-o oglindă constituie o etapă *sine qua non* în procesul configurării ideii de dublu, de *alter ego* ca o copie iniţial fidelă, ulterior revelatorie a unui sine tenebros, la a cărui întâlnire personajul nu reuşeşte să facă faţă. De la *Povestea imaginii pierdute* de Hoffmann sau *Omul dedublat* al lui Dostoievski la prelucrările moderne după mitul lui Narcis ca *Portretul lui Dorian Gray* de Oscar Wilde, literatura furnizează o serie întreagă de exemple în acest sens: reflectarea într-o oglindă este primul pas spre un *altul* ca sine relevat din adâncurile de nebănuit ale fiinţei. Faptul nu este surprinzător, ţinând cont de semnificaţia obiectului ezoteric atribuită mai ales în psihanaliză – oglinda constituie un pas semnificativ spre conturarea imaginii de sine (după cum o arată însuşi stadiul oglinzii), dar nu este lipsită de un potenţial ostil fiinţei, căreia îi trezeşte puternice impulsuri narcisiace – dar şi în filosofie sau teologie. Practic,

> „Atunci când nu reflectează pe suprafaţa sa nepătată modelul divin, ea este un lăcaş al minciunii şi al seducţiei de care se slujeşte vicleanul Satana pentru a-i momi pe oameni. Simulacru şi concupiscenţă: oglinda care alimentează iluziile minţii şi poftele cărnii este legată de numeroase reprezentări alegorice ale păcatului."[355]

În eventualitatea în care doreşte să aprofundeze „circumstanţele ideatice ale unei bipolarităţi: Dumnezeu-identitate versus diavol-alteritate", cititorul poate parcurge studiul bine

---

[355] Sabine Mechior-Bonnet, *op. cit.*, p. 242 ;

informat al lui Florin Ţupu, din care decupez doar concluzia referitoare la semnificaţia obiectului care interesează aici, convertit în *dublu al ambiguităţii şi manipulării* :

> „(...) oglinda este cea care face jocul contrastelor şi cea care oglindeşte raporturile umane cu această bipolaritate, într-o perioadă în care percepţiile erau amplificate excesiv, respectiv în Evul Mediu, dar şi în modernitatea plină de simulacre, unde, vădit, perspectivele se schimbă radical, bipolaritatea inversându-se: diavol-identitate versus Dumnezeu-alteritate. Poate că exemplul cel mai potrivit în acest sens îl reprezintă apariţia nihilismului."[356]

Pe de altă parte, în mitologiile diferitelor popoare, oglinda nu este asociată doar cu reflectarea „adevărului, sincerităţii, conţinutului inimii şi al conştiinţei"[357]. Ivan Evseev apreciază, just, că variile semnificaţii mitologice şi folclorice ale acestui simbol sunt determinate de câteva dintre însuşile sale reale:

> „Toate speculaţiile mitice şi toate utilizările magice ale oglinzii pleacă de la însuşirile reale ale acestui misterios obiect: 1. copie fidelă; 2. mişcarea obiectului e sincronă copiei; 3. reflectare inversată (stânga devine dreapta şi invers); 4. impenetrabilitate (oglinda este mută); 5. impalpabilitatea imaginii reflectate (ceea ce creează senzaţia aparenţei, «minciunii» , «nălucirii», «irealităţii»); 6. oglinda reflectă şi obiectele ce nu intră în raza noastră vizuală (în toate basmele lumii există oglinzi în care eroii văd la mare distanţă sau lucruri petrecute în trecut saub cele ce urmează

---

[356] Florin Ţupu, *Non-teologia oglinzii. Simbol şi alteritate*, în „Acta Iassyensia Comparationis", nr. 8/ 2010, p. 353 ;
[357] Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *op. cit.*, vol. 2, p. 369 ;

să se întâmple); 7. capacitatea oglinzilor de a multiplica imaginea şi 8. oglinda poate deforma imaginea (cf. saloanele «oglinzilor strâmbe». De aici a rezultat cea mai importantă funcţie semiotică a oglinzii în cultura populară: simbol al unei «alte realităţi» şi hotar între lumea de aici şi lumea de dincolo."[358]

Inţelegem, astfel, şi motivul pentru care o reflectare în oglindă, ca imagine exterioară, pur materială, care pare a asigura perfect dublarea realului, câştigă asupra acestuia din urmă o forţă greu de perceput în primul rând printr-o dificultate a clasificării greu de ignorat: imaginea-reflex din oglindă sau din orice altă suprafaţă lucioasă, strălucitoare nu pare a fi nici o persoană, adică un alt eu identic cu originalul, dar nici o simplă realitate fizică aparţinând obiectului-oglindă. Ea există numai dacă există, în egală măsură, atât subiectul – eul cunoscător, devenit însă, ulterior, şi obiect al propriei cunoaşteri – cât şi obiectul ce îi furnizează posibilitatea acestei cunoaşteri. Altfel spus, reflectarea dispare dacă modelul se îndepărtează de oglindă. Se adaugă imposibilitatea de a determina locul exact unde se formează imaginea speculară: ea umple corpul reflectat doar în momentul reflectării propriu-zise, dar nu lasă nici o urmă reală, palpabilă a acesteia. O concluzie ce se impune de la sine?

„Fenomenul specular sau catoptric sfidează astfel obiceiurile noastre mintale, refuză clasificările mintale, pentru că nici persoana, nici lucrul, nici nefiinţa nu par să i se potrivească în mod riguros. Din acest mister, din această ambiguitate se naşte o fascinaţie sau o teamă de oglinzi, care poate fi ocazia de a determina mai bine acţiunea la distanţă a oglinzilor… Locul real al imaginii nu este decât un loc virtual, care scapă observaţiei sensibile imediate, pentru că,

---

[358] Ivan Evseev, *op. cit.*, p. 334;

> în ultimă instanţă, el nu este decât un loc abstract: imaginea-reflex este, într-o oarecare măsură, o utopie sensibilă, un non-corp într-un non-loc, care n-ar avea existenţă şi, cu atât mai puţin, n-ar putea să participe la fiinţă."[359]

Nu alta este distincţia între *real* şi *iluzoriu*, *sincer* şi *înşelător* pe care o delimitează cu fermitate Michela Marzano, cercetător preocupat, între altele, de funcţia oglinzii în raport cu reprezentările corporale:

> „Derivat din verbul „a privi cu atenţie", provenit din latinescul *mirare*, „a se mira, a fi surprins, a admira", termenul de „oglindă" desemnează un obiect capabil să reflecteze pe un altul şi să „retrimită" imaginea sa. Imaginile pe care le produce oglinda, totuşi, nu au un statut clar. Dacă, în multe privinţe, ele sunt *identice* cu obiectele reprezentate, ele sunt de asemenea în mare parte *iluzorii*: după forma suprafeţei sale, a iluminării şi a unghiului de reflexie, oglinda poate modfica spaţiul şi să devină o sursă de fantasmagorie. Ele oferă, desigur, o reprezentare „exactă" a ceea ce reflectă, dar această reflectare este ea „fidelă"? În fapt, orice oglindă este deopotrivă *sinceră* şi *înşelătoare*. Când pune în evidenţă asemănarea şi ajută la identificarea lui „însuşi", când destabilizează privirea, arătând un „altul", când proiectează într-o lume imaginară.[360] (subl. aut.)

Şi totuşi, imaginea reflectată a unui corp în oglindă respectă originalul, dând impresia că nu face altceva decât să reduplice *Acelaşi*-ul sau traducând acerba nevoie a originalului de a se vedea

---

[359] Jean-Jacques Wunenburger, *op. cit.*, p. 117;
[360] Michela Marzano, în Bogdan Mihai Mandache, *Filosofia : aventura unui discurs*, vol. IV, Editura Cronica, Iaşi, 2012, p. 192 ;

într-o imagine similară, într-un *alter ego* fidel[361]. Afirmaţiile de mai sus sunt, până la un punct, valabile şi în utilizările ficţionale ale acestui obiect. Motivaţia nevoii de a se reflecta, de a se privi în magicul obiect este însă diferită: la o primă vedere, ea favorizează practica narcisistă a meditaţiei, deci dialogul cu sinele, fundat pe o imagine plăcută – chiar dacă este falsă – a acestuia. Este ceea ce se întâmplă cu *Omul dedublat* al lui Dostoievski: am văzut cum, încă de la începutul romanului, Goliadkin îşi formează o imagine distorsionată despre sine, imagine care îi serveşte drept motor al declaratei dorinţe de a-şi vedea perfectul chip oglindit într-altul identic. În cazul său, funcţionează procedeul pe care Sabine Melchior-Bonnet îl descrie drept o proiectare „fluctuantă", caricată a imaginii:

> „Imaginea pe care o avem despre corpul nostru nu este nici reproducerea realităţii noastre anatomice, nici produsul fiinţei noastre sociale, ci o proiecţie fluctuantă, un concept elaborat pe care îl încremeneşte tăişul clipei. (...) Această reflexie pe care societatea o investeşte cu putere de identificare nu este decât o caricatură umilitoare, un soi de ambalaj grosolan al eului, un obstacol intolerabil faţă de libertatea atotputernică a conştiinţei."[362]

Urâţenia, comunul figurii nu îi determină în niciun moment dezgust sau oroare lui Goliadkin; dimpotrivă, ele sunt investite cu atibutele care servesc creşterii ego-ului schizoid al personajului. Cu o voluptate determinată de faptul de *a se şti*, prin atribute fizice, aproape de perfecţiune se priveşte şi Dorian Gray, a cărui frumuseţe

---

[361] Deşi există şi situaţii în care suprafaţa reflectorizantă refuză originalului oglindirea normală, ca în celebra pictură a avangardistului René Magritte, intitulată chiar *Reproducere interzisă,* pentru a accentua ideea de interdicţie (a normalităţii, dar şi a comunicării) într-o societate maladivă;

[362] Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*, p. 315;

este reflectată perfect în obiectul care nu are altă menire decât să i-o certifice. Contemplaţia hedonistă se transformă, însă, în spectacol al propriei decăderi, când imaginea propriului chip desfigurat traduce nu atât căderea în păcat, cât relevarea unor pulsiuni neliniştitoare dintr-un sine tenebros:

> „Individul este stăpânit de o dorinţă care ţâşneşte atunci când nu se aşteaptă, în aşa fel încât spectacolul reflexiei sale, prin reactivarea unor imagini ascunse, îi descoperă o alteritate stranie şi adesea îngrijorătoare. Umbra păcatului, a pulsiunilor tenebroase ameninţă identitatea şi contemplarea faţă în faţă cu o dorinţă interzisă, deschide riscul nebuniei sau al morţii."[363]

*Portretul lui Dorian Gray*, capodopera incontestabilă a lui Wilde, relevă şi un alt fel de a privi dublul specular. Pe măsură ce trece timpul, protagonistul nu mai are puterea de a-şi privi portretul, dar nu poate scăpa de o accidentala privire într-o oglindă oarecare, ce îi arată începutul unei îmbătrâniri premature. Pentru personaj e nedoritul spectacol al desfigurării determinate de vârstă, nu doar de viciu, desfigurare printr-o urâţire până acum mascată, ascunsă de ceilalţi, ai căror ochi îi reflectă doar chipul de Ganimede. Reflectare a vârstelor, oglinda este aşadar, uneori, o reflectare fidelă a nedoritei alunecări spre moarte; ea e cea care, nemaiputând să mintă, dezvăluie chipul fără mască, în relaţie cu timpul şi moartea[364].

Altele dintre exemplele citate relatează despre decalajul posibil dintre om şi reflexia lui; divergenţa dintre ei capătă consistenţă şi proporţii grave abia în faţa oglinzii, martor al alienării extreme produse într-un asemenea caz. Alienare manifestată prin

---

[363] *Idem*, p. 307;

[364] „Bătrâna Sanguin a murit ca o eroină, târându-şi strârvul prin cameră, uitându-se în oglindă pentru a vedea adevăratul chip al morţii" (Dna de Sévigné, *Scrisori*, 1689, cf. Sabine Melchior-Bonnet, *op. cit.*);

emanciparea imaginii speculare, care capătă autonomie şi, din fenomen optic, se transformă în concurent, în rival ameninţător. Care, evident, dispare din oglindă, lăsând-o complet goală, pentru a dovedi subiectului oglindit pericolul extrem al pierderii reflexiei: uciderea, dispariţia propriului eu. De aici, groaza pe care o manifestă originalul, conştient că a făcut parcă primul pas spre moarte. E sensul exclamaţiei disperate a protagonistului din *Le Horla*: „Imaginea mea nu era în ea şi eu eram acolo, în faţa ei! Ce teamă mi-a fost...” La fel reacţionează Erasm Spikher, protagonistul *Poveştii imaginii pierdute*, când observă autonomia propriei imagini speculare, care îşi părăseşte locul firesc şi dispare cu demonica femeie care a provocat tragedia, cerându-i imaginea din oglindă ca o garanţie a iubirii interzise. În ambele cazuri, pierderea reflexiei este primul pas spre pierderea eului, adevărata semnificaţie a persecuţiei exercitate de dublul care ia locul originalului.

Magia exercitată de obiectul care facilitează reflectarea nu se pierde, însă. Pericolele inerente nu fac decât, cel mult, să o sporească, poate şi pentru că oglinda răstoarnă percepţia normală, vizând o substituire de forţe, deci o a-normalitate de raporturi cunoscute prin mijloacele perceptive fireşti: „Realitate şi halucinaţie, lumile ordonate cu aceste intrumente de precizie revelează o reversibilitate a lucrurilor: certitudinea aparentului, incertitudinea existentului”, observă pe bună dreptate Jurgis Baltrusaitis[365].

Spaţiu perfect al întâlnirii posibile cu un *altul* identic, spaţiu aşadar propice dialogului cu sine, oglinda fascinează astfel mult mai mult decât atunci când cel ce priveşte nu vede decât o mască a eului social, pe care o pregăteşte pentru întâlnirea cu ceilalţi. Se poate chiar întîmpla ca instrumentul catoptric să devină un însoţitor permanent al purtătorului, incapabil să mai vadă lumea, să se integreze ori să participe la întâlnirea cu alteritatea interioară ori

---

[365] Jurgis Baltrusaitis, *Oglinda. Eseu privind o legendă ştiinţifică. Revelaţii, science-fiction şi înşelăciuni*, Editura Meridiane, 1981, p. 28;

exterioară fără secretul martor care îi dă senzaţia posedării unei forţe stranii. Un astfel de caz în care oglinda devine, din simplă suprafaţă reflectorizantă, deci simplu mijloc, însuşi elementul ordonator al vieţii, atât interioare, cât şi exterioare, este perfect ilustrat de dubla funcţie ce i se acordă în *Femeia în faţa oglinzii*, de Hortensia Papadat-Bengescu. Cele două oglinzi pe care le poartă cu sine protagonista textului bengescian, Manuela (oglinda cu mâner de os, statică şi oglinda de buzunar, mobilă) relevă dubla destinaţie posibilă a obiectului: de reflector (stendhalian!) al lumii exterioare, respectiv de mijlocitor al procesului autoscopic. În oricare dintre aceste două cazuri, oglinda ilustrează un *alter mundus* fascinant, situat la intersecţia vizibilului cu invizibilul, a realităţii cu halucinatoriul.

Şi totuşi, putem să fim de acord cu Michela Marzano, preocupate, între altele, de sensurile ficţionale ale oglinzii:

> „Oglinzile sunt obiecte misterioase care, dând la vedere imagini, ascund formele pe care le reflectă. Ele nu sunt transparente. În *De cealaltă parte a oglinzii* (1872), Lewis Carroll reia aventurile lui Alice, de data aceasta fetiţa dorind să exploreze ţinutul necunoscut care se ascunde în spatele oglinzii. În fond, dincolo de oglindă nu există nimic. Oglinda ascunde, pe atât cât lasă să se vadă. Şi a multiplica oglinzile nu reglează problema: jocurile de oglinzi rămân oglinzi şi nu fac altceva decât să reproducă reflectările la nesfârşit, dând naştere uneori unei lumi ostile şi de neînlocuit. Borges avea oroare de oglinzi. Sticla lor este impenetrabilă şi reflectările lor desenează contururile unei lumi inumane. Într-o lume multiplă, nu eşti niciodată singur. Oglinda este *nelocuibilă* după J.L.Borges, *monstruoasă* după O. Wilde, *nebună* după L. Pirandello, *magică* după L. Carroll."[366]

[366] Michela Marzano, în *op. cit.*, p. 193 ;

Poate că, într-adevăr, dincolo de oglinda reală nu există nimic. Dincolo de oglinzile ficţionale, există, dimpotrivă, o serie întreagă de semnificaţii.

# Concluzii provizorii

Aşa cum apare ea exploatată în proza fantastică, dialectica raportului sinelui cu oricare dintre formele ***alterităţii interioare*** este, cum s-a observat, cu mult mai complexă decât ne-am fi aşteptat. Ea derivă dintr-o dezvoltare cu totul particulară, cel puţin în aparenţă paradoxală, a privirii *celuilalt* ca ipostază de *alter ego* întregitor. Iniţial văzut ca un complementar necesar, derivat din necesitatea de împlinire a fiinţei (de regulă, pur socio-profesională sau psiho-mentală, dar şi, în unele cazuri, transmundană, traducând într-o formă inteligibilă impulsul devenirii în orizont metafizic), acest *alter ego* se converteşte, treptat, în cel mai ostil dintre duşmanii imaginaţi.

Dublura absolut identică – cel puţin din punct de vedere fizic şi comportamental – începe un veritabil asediu asupra originalului, incapabil a-şi exercita drepturile într-o lume deja mefientă, pentru care deja nu mai există „real" decât copia. Reflectarea devine un fel de invenţie care s-a metamorfozat, în definitiv, într-un despot absolut ce trebuie înlăturat înainte de a-şi anihila inventatorul. Când această construcţie, percepută, iniţial, drept caducă îşi validează forţa absolut uluitoare, fiind pe punctul să îşi distrugă creatorul, acesta încearcă o tardivă, dar eficientă eliberare. În care uzează de obicei de instinctul ucigaş (indiferent de forma –fizică ori psihică – a crimei, indiferent de ţinta acesteia –propriul sine ori dublul emancipat. Mobilul pare totuşi a absolvi iniţiatorul atras în capcana unei alterităţi demonice.

## Emanuela Ilie

Toată literatura dublului, fie ea romantică sau realistă, românească ori occidentală, ilustrează aceeaşi profundă dramă: a tentaţiei, a fugii ***înspre*** o alteritate care să împlinească, să rotunjească fiinţa, dar şi a evadării, a fugii ***dinspre*** această alteritate care ajunge să o anuleze. Încă un caz ce dovedeşte o butadă celebră: perfecţiunea trebuie să rămână latentă, nu să se realizeze în act…

# Bibliografie

## Proză fantastică românească

1. Beneş, V., *Hanul roşu*, Editura Scrisul românesc, Craiova, 1983;
2. Lemnaru, Oscar, *Omul şi umbra*, Ediţie îngrijită şi prefaţată de Mircea Braga, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1975;
3. *Masca. Proză fantastică românească*, vol. I, Prefaţă şi antologie de Alexandru George, Editura Minerva, Bucureşti, 1982;
4. Papilian, Victor, *Lacrima. Nuvele fantastice. Amintiri din teatru (II)*, Antologie de Mircea Popa şi Cornelia Papilian. Text stabilit, prefaţă, tabel cronologic şi note de Mircea Popa;
5. Petrescu, Cezar, *Nuvele*, Ediţie îngrijită de Mihai Gafiţa, Editura Minerva, Bucureşti, 1978;

## Proză fantastică universală

1. Chamisso, Adelbert von, *Nemaipomenita poveste a lui Peter Schlemihl*, în *Nuvela romantică germană*, II, E.P.L, 1968;
2. Dostoievski, F.M., *Omul dedublat*, în *Oameni sărmani. Omul dedublat. Nopţi albe*, Traduceri de Xenia Stroe şi Nicolae Gane, Prefaţă de Mircea Ciobanu, Editura Pentru Literatură, Bucureşti, 1969;
3. Gogol, N.V., *Portretul*, în *Opere*, II, Traducere din limba rusde Emil Iordache, Editura Polirom, Iaşi, 2001;
4. E.T.A. Hoffmann, *Elixirele diavolului*, Traducere de I. Cassian-Mătăsaru, Prefaţă de Ion Biberi, Editura Minerva, Bucureşti, 1970;
5. Hoffmann, E.T.A, *Părerile despre viaţă ale motanului Murr*

Eminescu, Bucureşti, 1973;

28. Marzano, Michela, în Bogdan Mihai Mandache, *Filosofia : aventura unui discurs*, vol. IV, Editura Cronica, Iaşi, 2012;
29. Moceanu, Ovidiu, *Visul şi literatura*, Editura Paralela 45, 2002;
30. Munteanu, Romul, *Metamorfozele criticii europene*, Editura Univers, Bucureşti, 1988;
31. Neţ, Mariana, *O poetică a atmosferei*, Editura Univers, Bucureşti, 1989;
32. Papadima, Ovidiu, *Creatorii şi lumea lor. Schiţe de critică literară*, Fundaţia Regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1943;
33. Pavel, Toma, *Gândirea romanului*, Traducere din franceză Mihaela Mancaş, Editura Humanitas, Bucureşti, 2008;
34. Philippide, Al., *Fantastic şi senzaţional*, în „Contemporanul”, nr.8, 1969;
35. Popa, Marian, *Călătoriile lumii romantice*, Editura Univers, Bucureşti, 1972;
36. *Idem*, *Homo fictus. Structuri şi ipostaze*, E.P.L., Bucureşti, 1968;
37. Popa, Mircea, *Spaţii literare*, Cluj, 1974;
38. Raicu, Lucian, *Gogol sau fantasticul banalităţii*, Postfaţă de Livius Ciocârlie, Editura Institutului Cultural Român, Bucureşti, 2004;
39. Schneider, M., *La litterature fantastique en France*, Fayard, Paris, 1964;
40. Simion, Eugen, *Vocaţia fantasticului*, în „România literară”, nr.11, 1969;
41. Simuţ, Ion, *Fantasticul în exclusivitate: Oscar Lemnaru*, în *Vămile posterităţii. Secvenţe de istorie literară*, Editura Academiei Române, Bucureşti, 2012;
42. Steinmetz, Jean-Luc, *La littérature fantastique*, Presses